а. комашка

за пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві

всеукраїнське
художнє
видавництво
ахчу

а. м. комашка

за пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві

процеси мистецького руху в усрр
відбудівного періоду
шляхи розвитку просторового
мистецтва за реконструктивної доби

доповідь на семінарі аспірантів харківського інституту просторових мистецтв
лютий - березень 1931 року

всеукраїнське художнє
видавництво
а х ч у
харків
1931

бібліографічний опис цього видання вміщено в „літопису українського друку",
„картковому репертуарі" та інших покажчиках української книжкової палати.

технічне оформлення
н. м. сімховича.
надруковано в школі
фзу ім. багинського
харків
укрголовліт № 6103.
зам. № 1350. тир. 3000.

Товариші! Основними пактами моєї доповіді стануть такі питання:

1) Загальна характеристика пролетарського й революційного мистецтва;

2) Розвиток мистецтва за відбудівного періоду й за часів реконструктивної доби;

3) Щоб висвітлити процеси й за відбудівного періоду й за реконструктивного періоду треба якнайдокладніше зупинитися на аналізі ідеологічних настанов усіх художніх об'єднань на Україні: Отже, в 3 пакті я докладно говоритиму про плятформи, ідеологічні настанови й практику українських художніх об'єднань: „Арму", „Вуапмит", „Осму", „Омму", „Жовтень";

4) В 4 пакті я зупинюся на проєкті плятформи „Вуфхо" — Всеукраїнської Федерації Художніх Об'єднань.

пролетарське мистецтво

Це одна з категорій пролетарської ідеології. *Пролетарське мистецтво* — це останнє клясове мистецтво найвищого етапу клясової боротьби, переходової доби *пролетарських революцій*, з якої пролетаріят веде людство до безклясового комуністично-організованого суспільства. Це визначення виходить з марксівської тези — історія суспільства — це історія клясової боротьби, — а тому ми говоримо, що мистецтво, як одна з ідеологічних надбудов, — завжди було клясове.
Ми вже маємо чимало визначень пролетарського мистецтва й від окремих авторів і від багатьох плятформ художніх об'єднань. Я зачитаю визначення пролетарського мистецтва, подане в плятформі

„За пролетарское искусство", виданій комфракцією АХР (видання 1930 р., стор. 13)

> . . . „Мы утверждаем *пролетарское искусство*—одну из форм выражения нашей классовой идеологии — не только как средство классового, единственно объективного познания действительности, но и как средство нашего воздействия на нее. Мы превращаем искусство в мощный фактор классовой борьбы пролетариата и социалистического строительства".

Звідти ж цитую (стор. 23) визначення пролетарського стилю в мистецтві:

> . . . „стиль в искусстве — это конкретно-классовое, исторически неповторимое явление. Это мироотношение классового субъекта, воплощенное в ему соответствующей системе идей и образов, в характерном для него выборе творческих жанров и соответствующей обработке формального и технологического материала. Стиль — это функция классового бытия, и видоизменяется он в зависимости от изменения последнего".

Я не буду цитувати визначень *пролетарського мистецтва* з інших плятформ, вони здебільшого загального порядку, досить невиразного; лише деякі з них стверджують тезу, що пролетарське мистецтво мусить стати найсильнішою зброєю на ідеологічному фронті пролетаріяту. Я хочу від себе до визначення пролетарського мистецтва додати одну думку, особливо до опредіління стилю пролетарського мистецтва.

Доба імперіялізму — загнивання капіталізму характерна імперіялістичними війнами, боротьбою буржуазних країн за ринки, зростанням монополістичного капіталу, їхньою боротьбою, підготовою інтервенції проти першої країни диктатури пролетаріяту — СРСР. Але це доба й великого інтернаціонального революційного руху, доба *пролетарських революцій.* Отже, наша доба надзвичайно динамічна, напружена доба, якої ще не знала історія людства. Ця динамічність, напруженість іде від пролетаріяту, від трудящих мас усього світу: їхня велетенська, героїчна боротьба за своє визволення, боротьба за знищення капіталізму, за побудову соціялізму — в Радянському Союзі, революційний рух у Китаї, в Германії і т. д. І тому мені здається, що одною з характерних рис пролетарського мистецтва, його стилю мусить бути риса *інтернаціональна* передусім. Отже недосить виходити з самої аналізи дійсности Радянського Союзу, хоча він і став *авангардом* пролетарських революцій та їхнім зразком. Звідси треба вивести й те, що характерною рисою пролетарського стилю мусить бути саме ця революційна *динамічність, напруженість.* У нас, у Радянському Союзі, мені здається, надзвичайно мало вважають на питання інтернаціональної пролетарської революційної боротьби щодо нашого мистецького руху. Майже в усіх декляраціях, плятформах наших художніх об'єднань бракує розуміння мистецтва в *інтернаціональному* розрізі. На це хибує плятформа АХР „За пролетарское искусство“. *Революційне мистецтво:* ми його маємо в Радянському Союзі в розумінні, визначеному словом „попутництво“.

Справжні революційні попутники-митці мусять органічно, через процес клясової диференціяції злитися з *пролетарським мистецтвом. Революційне мистецтво* в нас допомагає своїми засобами розбивати все старе й бере активну участь у побудові нового. Це в нас, у Радянському Союзі.

Революційне мистецтво в капіталістичних країнах характеризується здебільшого своїм критичним ставленням до капіталістичної системи, до буржуазної культури, певними симпатіями до робіт-

ничо-революційного руху, але воно характеризується й хибним непослідовним розумінням завдань пролетаріяту і його світогляду. В питаннях пролетарського революційного мистецтва, в питаннях клясової боротьби на мистецькому фронті, слід загострити такий момент.

Між буржуазним мистецтвом та його протилежністю—*пролетарським мистецтвом*, стоїть *революційне мистецтво*, як висхідна лінія. Але ще існує *лінія затримки:* це мистецтво, що виконує ролю затримки, а, вірніше сказати, ролю контрреволюційну, реакційну. У нас на мистецькому фронті вживається таких визначень: пролетарське, революційне мистецтво, праві й „ліві" ухили в мистецтві, буржуазне, дрібно-буржуазне мистецтво. Мені видається потрібним — вживати визначення й *контрреволюційне мистецтво.* Бо коли рештки буржуазних і дрібно-буржуазних митців активізуються проти пролетарської ідеології мистецтва—вони діють, як контрреволюційна сила.

У *Фріче*, в його книжці „Социология искусства" (ГИЗ, 1929 р.) є розділ про *клясовість* у мистецтві, в якому він викладає такі думки. Ідеологію панівних кляс у мистецтві завжди *проривали* митці пригнічених кляс, що мусіли були виконувати завдання буржуазії, февдалів. *Фріче* пише:

> „Мы имеем здесь, как и в других аналогичных случаях в египетском искусстве, перед собою не что иное, как *прорыв* сквозь официальный феодально-иератический стиль реалистического мироощущения художников, принадлежащих к социальному низу, но обязанных обслуживать господский класс, опрокидывавших эстетический канон, установленный этим господским классом". (Стор. 191-192)

Думку *Фріче* я хочу продовжити таким способом,—*пролетарське мистецтво, революційне мистецтво*, як зброя, певна ідеологічна міць світового пролетаріяту — мусять і надалі йти з пролетаріятом шляхом *прориву* капіталізму, знищення його.

Ось що пише т. *Сталін* у книжці „Питання ленінізму" в розділі „теорія" про питання прориву. (ДВУ, 1930 р., стор. 75)

> „—Треба розглянути пролетарську революцію насамперед як наслідок розвитку суперечностей у світовій системі імперіялізму, як наслідок *розриву* ланцюга світового імперіялістичного фронту в тій чи іншій країні.

Де починається революція, де насамперед може бути *прорваний* фронт капіталу, в якій країні.
Там, де більше розвинена промисловість, де пролетаріят ставить більшість, де більше культурности, де більше демократії,— так відповідали звичайно раніше.
Ні,— заперечує ленінська теорія революції, не обов'язково там, де промисловість розвинена більше і т. ін. Фронт капіталу *прорветься* там, де ланцюг імперіялізму слабший, бо пролетарська революція є наслідок *розриву* ланцюга світового імперіялістичного фронту в найслабшому його місці, при чім може виявитись, що країна, де почато революцію й *прорвано* фронт капіталу, є менше розвинена капіталістично, ніж інші розвинені країни, що залишились одначе в рямцях капіталізму. 1917 року ланцюг імперіялістичного світового фронту виявився слабшим у Росії, ніж в інших країнах. Там він і *прорвався*, давши вихід пролетарській революції".

З цього настановлення т. *Сталіна* можна дуже ґрунтовно розвинути й питання *інтернаціонального* руху *пролетарського, революційного мистецтва*, (про це питання я вже говорив), але я повернусь до продовження своєї думки про види клясової боротьби на мистецькому фронті в нас.
Мені не потрібно зупинятись на тому який нам досить знайомий термін „*прориви*", що базується ще на нашій сьогоднішній дійсності в СРСР і що, безперечно, стосується до ділянки нашого мистецького фронту, але я хочу відзначити що до наших сучасних внутрішніх проривів і тих проривів, що їх світовий пролетаріят здійснює до капіталізму,— ми маємо справу, яку можна пояснити, виходячи з категорії діялектики — *протиріччя.* Чи можемо ми сказати, що за часи пролетарської диктатури, коли стає *пролетарське мистецтво,* коли панує світогляд пролетарської кляси,— ідеологію пролетаріяту і на мистецькому фронті силкуються іноді *проривати* ворожі нам сили? Безумовно так. Це ще має місце через нашу недостатню пильність до ідеологічних процесів та через існування ще решток контрреволюційних сил і на ідеологічному фронті. Але ці прориви — *боротьба-аґонія старого,* на останній гряниці неминучої *смерти* тоді як пролетарські *прориви* капіталізму, боротьба за знищення капіталізму (його ідеології, мистецтва) *це розвиток нового,* розвиток пролетарських революцій — за здійснення соціялістичного комуністичного суспільства.

„Диалектическое понимание развития, напротив, подчеркивает в развитии *новое* в противоположность *старому;* это новое как в природе, так и в обществе борется со старым, находится с ним в антагонистических отношениях, и когда новое торжествует над старым, мы имеем переход в полную *противоположность.*

Всякая революция, рассматриваемая с логической точки зрения, являет такой пример перехода в полную противоположность. Мы видим таким образом, что это понятие имеет чрезвычайно большое значение; оно является одним из основных элементов диалектического метода".

(*Топорков.* „Элементы диалектической логики". Москва, 1928 г., стор. 21-22)

Постановка питання про ще не вмерлі рештки *контрреволюційного мистецтва* та його намагання проривати наш ідеологічний фронт, чіпляє питання про *попутництво* та про справу використовування нами мистецької спадщини, тому що ворожі нам сили контрреволюційні, реакційні в більшості виступають, замасковуючись. А замасковуються вони переважно під виглядом нашого ж гасла,— про використання мистецької спадщини, про відношення до попутників. У цьому своєму гаслі ми підкреслюємо момент *критичного* підходу, який може бути забезпечений лише при достатній клясовій свідомості, при володінні методою матеріялістичної діялектики. Озброївшись нею, нам легко буде відділити *контрреволюційне мистецтво* від справжнього попутництва, бити по контрреволюційному мистецтві.

Тепер, коли ми оголошуємо рішучу боротьбу на два фронти проти правого ухилу, як головної небезпеки на даному етапі, та проти „лівацьких" закрутів, — ми мусимо зосередити особливу увагу *на розкритті та винищенні контрреволюційного мистецтва.*

В яких формах, під якими замаскованнями *контрреволюційне мистецтво* в нас в УСРР — пролізає, про це мова буде далі.

період поновлення. дві лінії

Аналізуючи мистецькі процеси, в нашій дійсності, на практиці, а також і з теорії, можна простежити *дві лінії.*

Перша лінія, — визначає процеси мистецького розвитку за Жовтневої Революції, *як стихійні, анархічні, що характеризуються певною кризою образотворчого мистецтва, занепадом, небезпекою.* Це визначення збігається й з відповідними гаслами на „анархічність" мистецького процесу (Бухарін), на „косвенность" парткерівництва мистецьким рухом (Троцький) і т. д. Цю лінію я продемонструю за кількома документами.

В каталозі Всеукраїнської ювілейної художньої виставки НКО „10 років Жовтня" ми читаємо: (Вид. 1927 р., стор. 3-4)

> ... „Брак цієї уваги, брак моральної, громадської, ідеологічної та матеріяльної підтримки мистецтва й мистецької роботи... надзвичайно болюче й навіть *катастрофічно*[1] відбивалось і відбивається на художній творчості. Все це означає серйозну *кризу й небезпеку* для дальшого розвитку мистецтва... а доки цього не станеться, буде шкідлива й небезпечна відірваність мистецтва від життя, мистецької творчости від нашого будівництва, *буде занепад мистецтва замість його розвитку на новій соціяльно-клясовій основі".*

В журналі „Критика" № 1 за 1928 р. в статті *Врони,* присвяченій Всеукраїнській виставці „10 років Жовтня", автор починає з такого твердження:

> ... „Малярство, ще правда, з глибокої *кризи* не вийшло, криза має *затяжний* характер, криза *універсальна,* що поширюється на малярське мистецтво *всесвіту,* не тільки радянської країни".

[1] В цитатах, використаних у книзі, курсив всюду наш. *А. К.*

В каталозі I виставки АРМУ в Харкові 1927 року — ЦБ АРМУ подає теж таку аналізу:

> ...„За умов неорганізованої, анархічної праці художника невиразного, або навіть сумнівного взагалі місця мистецтва в житті, невизначеного й випадкового попиту та цілковитої *дезорганізації* художнього ринку..."

1930 р. в листопаді на засіданні художньої комісії НКО — розгляду фрески в сесійній залі ВУЦВК, яку виконав колектив художників АРМУ — *Горбенко* захищав цю фреску, (фреску цю — як ідеологічно невитриману — ВУЦВК зняв) так:

> „Можна рівняти (наше сучасне мистецтво *А. К.*) може з тим *оточенням убогим*, яке на сьогодні маємо, взагалі *образотворче мистецтво, малярство я вважаю, що воно в убогому оточенні, це характерна річ*".
>
> (Із стеногр. засід. Художньої комісії 1930 р., XI м., стор. 16)

В журналі „Прожектор" № 4 за 1926 р. вміщено статтю *А. Курелли.* „Судьба изобразительных искусств в СССР", в якій аналіза починається з такого твердження:

> ... „Дольше нельзя молчать. Принципиальная *безпринципность*, господствующая в настоящее время в вопросах изобразительного искусства, становится не только культурным позором, но и идеологической опасностью".

В журналі „Прожектор" № 10 за 1924 р. вміщено стенограму промови т. *Бухаріна* „О нашей художественной политике", а в ній подано таке твердження:

> ... „И мне кажется, что лучшим средством загубить пролетарскую литературу, сторонником которой я являюсь, величайшим средством ее загубить, — является отказ от принципов *свободной анархической конкуренции.* (Голоса: „Браво! Правильно!)".

В журналі „Прожектор" № 9 за 1924 р. у статті *Лежнєва* „Литература и революция" (про книгу Троцького) подано таку формулу *Троцького:* II

„Область искусства не такая, где партия призвана командовать. Она может и должна ограждать и лишь *косвенно руководить*“.

Як ви бачите, товариші, що ця збіжність певних тверджень в УСРР і РСФРР не випадкова, вона являє собою цілу *теорію*, настанову, що, входячи в життя, пропаґує зневір'я, занепадництво, робить руйнацію. Цю *першу лінію* я означаю як *антиленінську*, *антипартійну, антипролетарську* лінію. Як лінію *правого й лівого ухилів*, що збігалися, як ми бачимо, й на мистецькому фронті. *Ця лінія* лила воду на млин наших ворогів — міжнародньої буржуазії, соціяль-фашизму, що ввесь час тримають лінію на „*хаос*“ у Радянському Союзі.
Але, товариші, в нашій Жовтневій революції на культурному й мистецькому фронті була й є *друга лінія*, що розцінює мистецький рух, з погляду всіх процесів Жовтневої революції, що проходили і проходять з *Ленінських* настанов у галузі культури й мистецтва. І тому, ця друга лінія розцінює процеси культурного фронту, рух мистецький — *позитивно-оптимістично*. От як відбивається ця *друга лінія* в нашій пресі.
В „Правді“ № 75 за 1928 рік в передовиці „Наши задачи на фронте культуры“ ми читаємо:

... „Мы ничуть не боимся открыто признавать наши несовершенства, порой *невежество* в ряде областей нашей работы, в том числе и в сфере культурной. Взять хотя бы область, широко развившуюся в СССР, область писательства. Нашим молодым, подающим надежды, пролетарским писателям, предстоит еще много поработать над собой, над творчеством, над тщательной выработкой художественной формы. Но только *безнадежный кретин* стал бы отрицать у нас наличие громадного культурного сдвига и бесспорных достижений социалистической культуры за первое десятилетие Октября (в науке, *искусстве*, театре, художественной литературе)... Наши дальнейшие усилия на культурном фронте, *бодрый оптимизм* плюс кропотливая работа еще принесут свои плоды... Не то еще будет, когда пролетариат развернутым фронтом двинется к дальнейшим завоеваниям социалистической культуры“.

Я спитаю, чи це хоч трохи схоже на песимістичну теорію, на занепадницьку пропаґанду, що я її проілюстрував *у першій лінії*.

В журналі „Революция и культура“ № 3—4 за 1928 рік тов. *Ярославський* у своїй статті: „Против левой фразы и недобросовестной критики“, полемізуючи з панікером „критиком“ *Куреллою*, пише:

> ... „по поводу хаоса форм. Диктатура пролетариата существует одиннадцатый год. Если взять хозяйство нашей страны, в нем—до сих пор еще хаос форм. Однако, основное содержание первого десятилетия пролетарской диктатуры — это создание *основ* (курсив тов. *Ярославського*) социалистического хозяйства, героическая защита этих основ и выращивание первых ростков социалистического строя.
>
> „Однако, на ряду с социалистическими формами хозяйства у нас существуют еще капиталистические формы (хозяйство нэпмана, кулака) кое-где сохранились натуралистические формы хозяйства на обширном пространстве Советского государства. Ленин отмечал пять различных экономических форм нашего хозяйства, сохраняющихся в первый период после революции. Что сказали бы мы, если бы кто-нибудь *испугался этого хаоса форм. У нас есть такие люди*, которые пугаются этого. Одно время эти люди ударились в „левое ребячество“, им казалось, что можно гораздо ближе, лобовой атакой прийти к социализму. Не является ли левым ребячеством в искусстве и левой фразой в искусстве разговор тов. *А. Курелла* по поводу хаоса форм и смешения стилей в АХР-е... Мы опасаемся, что это будет господство левой фразы и левого ребячества в искусстве, новой попыткой вопрос о форме поставить выше вопроса о содержании искусства“.

Курелла, характерний для такого типу „критиків“ і „теоретиків“ мистецтва, частенько спекулював на культурній відсталості робітництва. В зв'язку з цим *Курелла* і його однодумці висміювали практику художніх виставок, а десятки ж і сотні тисяч робітничо-селянських мас, відвідуючи виставки, виявляють свою надзвичайну зацікавленість мистецьким рухом. Ми знаємо також і про такі факти, в нашій новій історії, коли пролетаріят організовано, безпосередньо втручався до мистецької політики. Про це згадує в тій же статті т. *Ярославський:*

> „Дело дошло до того, что рабочие организации, как Ленинградский и Московский советы должны были вынести

постановление о том, чтобы прекратить это безобразие и не тратить ни одной копейки на футуристические украшения".

Про художні виставки РСФРР і УССР опублікована в рецензії-анкеті робітництва (в газеті „Київський пролетар" 30-VI 1929 р. стаття „Широким потоком", „Рабочие о Всеукраинской Художественной Выставке" — в газеті „Правда" 1928 року 17-VI, в статті „Искусство" в „Советском зрителе"). З усіх відозв робітництва про наше мистецтво лунає *оптимістичне*, *бадьоре* ставлення. І, нарешті, можна згадати відозви членів союзного уряду про образотворче мистецтво на 10 виставці АХР (див. газ. „Правда", 28-II 1928 р.). В книзі відвідувачів виставки зроблено такі нотатки: тов. *Сталін* уписав:

„Был 26 февраля. В общем, по-моему, хорошо. *И. Сталин*".

Тов. *Молотов* написав:

„Шлю привет художникам АХР.— *В. Молотов*".

А тов. *Бухарін* так охарактеризував виставку АХР:

... „Общее впечатление таково: слишком размахнулись (характерно для *Бухаріна. А. К.*). В общем выставка обнаруживает *движение вперед*. Однако слишком много ученических работ. Впрочем, если рассматривать выставку, как „школу коммунизма", то это не так плохо... Есть ряд очень хороших вещей. Публики будет бывать много. *Н. Бухарин*".

В журналі „Огонек" № 47 за 1928 р. вміщено статтю т. *Луначарського* „Октябрь и искусство", в якій ми теж можемо знайти місця, що нас цікавлять. Тов. *Луначарський* пише:

... „Революция крепка, культурные ветви ее древа начинают расцветать широко... Но вместе с тем, всякого рода неудачи, какие-нибудь продовольственные затруднения, или сложившиеся для данной индивидуальности неблагоприятно-житейские условия,— все это действует на художника с той же силой, с какой действует на среднего *обывателя*. Это, конечно, жаль, но это так. Когда обыватель начинает шипеть, художник начинает ему, так сказать, подшипывать...

Некоторая, не очень большая часть художников ворчит и подыскивает все основания для того, чтобы иметь право покрепче обругать советскую власть. Тем не менее, это никаким образом не может заслонять *основного факта* — значительной передвижки художественной интеллигенции в нашу сторону. Но еще более отрадным фактом является *рост* именно чисто *пролетарских отрядов* в области искусства. Нам надо сознательно помагать им, приобрести *подлинную гегемонию* не путем наскока на других, не опираясь на административное могущество государства, а путем развития подлинной художественной продуктивности".

І, нарешті, щоб схарактеризувати другу лінію, я хочу подати цитати з брошури т. *Скрипника* „За самоусвідомлення та пролетарське настановлення в образотворчому мистецтві"—

(Вид. АХЧУ 1931 р., стор. 3-5) промова на пленумі ВУАПМИТ 4/V 1930 року)

Завдання мистецької творчости за сучасної реконструктивної доби поставлено на всю широчінь з запізненням майже на два роки... Слова про відставання ніяк не можуть бути докором робітникам образотворчого мистецтва, як також ніякого докору з приводу цього я не робив робітникам літератури чи музики. Таке відставання *цілком зрозуміле й цілком природнє*... Ми, робітники-практики основу цілої соціялістичної перебудови беремо з господарчого кінця великого ланцюга соціяльного життя, за нього боремося, до нього прикладаємо всі наші зусилля й, розв'язуючи ці питання, тягнемо ввесь великий ланцюг соціяльних проблем і завдань соціялістичної перебудови країни. Було б абсолютною й реакційною утопією ставити на першу чергу цілої соціяльної перебудовної роботи в перші її часи, завдання перебудови нашого соціяльного буття в галузі ідеології, в галузі культури, освіти тощо".

Отже, товариші, видно, що *друга лінія*, яка до аналізи мистецьких процесів, до оцінювання мистецтва вводить широкі робітничо-селянські маси, вона цілком виходить з усіх процесів клясової боротьби, господарчого й культурного будівництва, з усього розвитку Жовтневої революції під проводом комуністичної партії,

ця лінія абсолютно нічого спільного немає з тим інтеліґентським, дрібно-буржуазним скімленням, панікерством. А от *друга лінія* свідчить про те, що Жовтнева революція, — перемога пролетарської кляси під керівництвом комуністичної партії — невпинно йдуть уперед. Усім процесам Жовтневої революції підкоряється процеси на культурнім фронті, на фронті мистецькім. За відбудівного періоду партія й радвлада цілком свідомо вважали культурний фронт за *третій* фронт.

Проаналізувавши так *дві лінії* в визначенні мистецьких процесів на нашому культурному фронті, я приходжу до висновку: — *Треба рішуче відкинути антиленінські, правоопортуністичні, троцькістські, реакційно-хибні настанови й теорії на висвітлення процесів мистецького фронту* (зокрема образотворчого), *як стихійних процесів. Треба викрити й подолати всі антипролетарські, антиленінські концепції в мистецтві, що виросли й виростають водночас із концепціями стихійности, кризи, зневір'я й т. д.* — Забігаючи трохи вперед (про це буде мова далі) я можу сказати, що в нас на Україні ще й досі вільно гуляє цілком правоопортуністична концепція *Врони* (Київ) про *кризу* мистецького руху та про „домінанту селянської *стихії* в образотворчому мистецтві" — „*бойчукізм*". У пресі зовсім недавно виступив і *Томах* (Київ. художній інститут) з яскраво „лівацьким" закрутом у глумаченні проблеми мистецьких кадрів.

(Див. альманах „Жовтень"— Київ, 1930 р.)

Щоб виконувати сучасні партійні гасла на культурному фронті, на фронті мистецькому щодо пролетарського рішучого наступу, боротьби направо й наліво,— нам треба озброїтись матеріялістичною діялектикою й вивчати зокрема все те, що лишив нам Ленін у своїх працях про пролетарську культуру. А питаннями культурної революції товариш Ленін дуже цікавився, надавав їм великої ваги. Повертаючись до попередньої аналізи, я мушу відзначити, що в *першій лінії* і „відомі" провідники й їхні *підголоски* — зовсім іґнорували й іґнорують *ленінізм*. Я хочу дати кілька цитат із творів Леніна.

(З книжки „Ленин и искусство", вид. 1929 р.)

Почну з „стихійности", „хаосу":

I ... „Но понятно, мы коммунисты. Мы не должны стоять сложа руки и давать *хаосу* развиваться куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты. Мы еще далеки от этого,

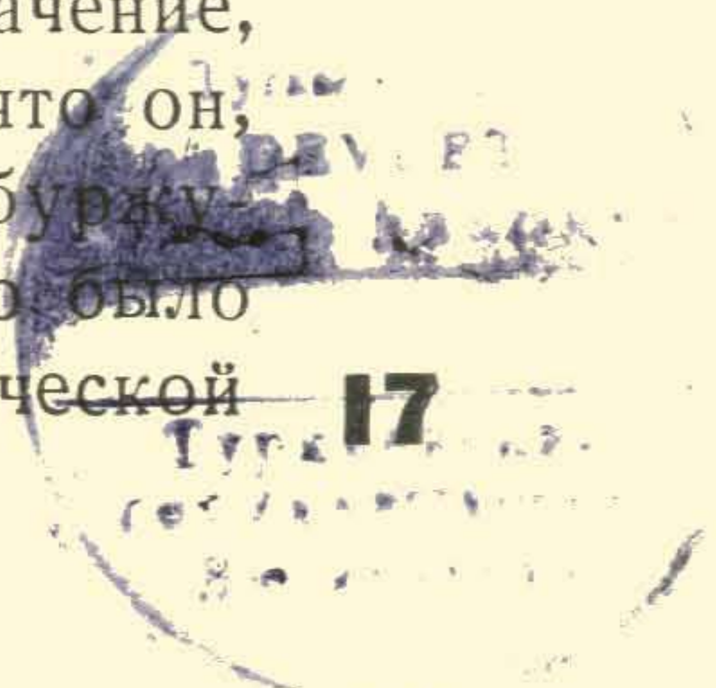
очень далеки... Важно не наше мнение об искусстве. Важно также не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть *понято* этими массами и *любимо*, оно должно объединить чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их. Должны ли мы небольшому меньшенству подносить сладкие, утонченные бисквиты, тогда как рабочие и крестьянские массы нуждаются в черном хлебе. Я понимаю это, само собою разумеется, не только в буквальном смысле этого слова, но и фигурально, мы должны всегда иметь перед глазами *рабочих и крестьян*. Ради них мы должны научиться хозяйничать, считать. Это относится также к области искусства и культуры". (Стор. 23)

Про діялектику:

..."учитесь, берите буржуазную культуру, не давайте себя обманывать сказками про то, что в какой-нибудь камере, как бы она ни называлась, уже выросла пролетарская культура, рождение пролетарской культуры надо мыслить *диалектически*. Суть этого процесса в том, что миллионы людей усваивают завоевания буржуазной культуры в *условиях* советского государства". (Стор. 30)

Про клясовість у мистецтві та партійне керівництво:

...„1. В советской рабоче-крестьянской республике вся постановка дела просвещения, как политико-просветительной области вообще, так и специально в области *искусства* должна быть проникнута духом *классовой* борьбы пролетариата, за успешное осуществление целей его диктатуры, то-есть за свержение буржуазии, за уничтожение классов, за устранение всякой эксплоатации человека человеком... 4. Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение, как идеологии революционного пролетариата, тем, что он, марксизм, отнюдь не отбросил ценнейшее завоевание буржуазной эпохи, а напротив усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой



мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая (практическим) опытом диктатуры пролетариата, как последней борьбы его против всякой эксплоатации может быть признана развитием действительно пролетарской культуры.

5... Съезд вменяет в безусловную обязанность всех организаций Пролеткульта рассматривать себя всецело как подсобные органы сети учреждений Наркомпроса и осуществлять под *общим руководством* советской власти (специально Наркомпроса) и *российской коммунистической партии* свои задачи, как часть задач пролетарской диктатуры. (Стор. 15-16)

Мистецтво, як зброя революційної пропаґанди за Леніним, зі статті тов. *Луначарського* „Ленин и искусство": (Там же, стор. 48)

...„Еще в 1918 году Владимир Ильич позвал меня и заявил мне, что надо двинуть вперед искусство, как агитационное средство, при этом он изложил два проекта. Во-первых по его мнению надо было украсить здания, заборы и тому подобные места, где обыкновенно бывают афиши, большими революционными надписями. Некоторые из них он сейчас же предложил. Второй проект относился к постановке памятников великим революционерам в чрезвычайно широком масштабе, памятников временных из гипса, как в Петрограде, так и в Москве. Предполагалось, что каждый памятник будет открываться речью о данном революционере и что под ним будут сделаны разъясняющие надписи. Владимир Ильич называл это монументальной пропагандой".

Оці цитати з творів Леніна належать до перших років Жовтневої революції, саме до тих часів, коли умов для розвитку культурної революції було занадто мало, але Ленін уже тоді надзвичайно глибоко й широко ставить проблеми культурної революції. Настанови Леніна в галузі пролетарської культури, мистецтва лишаються й сьогодні й на дальший час розвитку Жовтневої революції *провідними* надзвичайно актуальними для нас. Ми знаємо, що наша історія культурної революції відкинула антипролетарські концепції *Богданова* щодо пролетарської культури — „Пролеткультівство," через настанови Леніна, через них відкинуто мистецькі концепції так званого *Леф*-у. Розбито правоопортуністичні мистецькі теорії *Бухаріна* й „лівацькі" реакційні теорії *Троцького*, але цього ще не

досить. Найрішучішу боротьбу ми мусимо вести й далі за *ленінізмом*. 1925 року (за часів певного господарчого й культурного піднесення відбудівного періоду) після великої дискусії, відповідаючи на надзвичайне зрушення в мистецтві, зокрема в літературі, ЦК ВКП(б) оголосив резолюцію *про політику партії в літературі!* Ця резолюція стала настановою партії й для інших ділянок мистецтва. Резолюція ЦК ВКП(б) —просякнена ленінськими настановами в мистецтві, ленінською діялектикою, ленінським розумінням процесів клясової боротьби. Резолюція виразно позначає й ставлення пролетаріяту до культурної спадщини, до революційних попутників у мистецтві. Партія дала настанову *на завоювання пролетарської гегемонії* в мистецтві. А в згадуваній уже *першій лінії*, ми зовсім не знайдемо впливу директив партії. Ми лише зможемо зафіксувати повне іґнорування резолюції ЦК ВКП(б).

Цей розділ своєї доповіді я вважаю за матеріял, що за ним можна висвітлити другу частину моєї доповіді.

аналіза мистецьких процесів та художніх об'єднань на україні

В УСРР мистецькі процеси в основному схожі з мистецькими процесами в РСФРР. У висвітленні художніх об'єднань на Україні я посилатимусь на характеристику художніх об'єднань РСФРР, яку дає комфракція АХР у плятформі „За пролетарское искусство", що на неї я вже посилався в першій частині своєї доповіді. Схожу на велику організацію в РСФРР — АХР зараз АПХ ми маємо на Україні ВУАПМИТ, споріднена з організцією „Октябрь" в РСФРР,— на Україні — „Жовтень", до таких організацій, як „ОСТ", „Четыре искусства", „Бытие" — в РСФРР — на Україні близько стоїть ОСМУ до організацій „Куинджисты" „Репинцы"—на Україні були близькі організації „тов. ім. Костанди"— в Одесі та „УМО" — в Києві.

Безумовно, ознаки мистецьких організацій і мистецьких процесів у нас на Україні проти процесів в РСФРР мають свої своєрідні особливості, але *в основному* ми маємо певну тотожність. Я почну з характеристики мистецьких процесів в УСРР з 1919 р. 1918-19 років у РСФРР було певне піднесення, патос з одної сторони кубо-футористів з їхними космічними маніфестами і зародження пролеткультівського руху — з другої сторони. Ці часи РСФРР найхарактерніше позначилися в збірнику „Изобретательное искусство" (№ 1 Петербурґ. 1919 р.). Ідеологи його й художники: *Пунін, О. Брік, К. Малевіч, В. Кандінський, І. Д. Штренберґ, Татлін, Бруні, Митуріч, Малевіч, Натан Альтман.* У збірнику вміщено також репродукції з пам'ятників, створених скульпторами на здійснення ідеї *Леніна*, що про неї я вже згадував, цитуючи т. *Луначарського.*

На Україні, переважно *в Харкові*, відбувався той же самий мистецький рух, хоч сил тут було менше, але піднесення й патос характером своїм були ті ж самі. Яскравих документів того часу в нас на Україні, таких як в РСФРР, не лишилося, але я зможу дещо проілюструвати.

В „Культурі й побуті“ за 1927 рік, № 44 уміщено статтю т. *Вольського.* „Побіжно за 10 років“, де він пише:

> ... „1919 року... при НКО утворюється відділ мистецтва на чолі з тов. *Гастєвим* у складі: *Вольського, Пєтнікова, Біхтера* та *Ільїна...* З самого заснування НКО, життя в відділі мистецтв кипить... Відділ мистецтв гаряче обговорює декляpацію, що незабаром з'являється в пресі. — „На зміну тепличному мистецтву, сірі шинелі й папахи принесуть нове сильне мистецтво *й завертяться колеса велетенської фабрики „Мистецтв“.*

Так оголошувала *декляpація.*

В каталозі „Первая выставка“ художньої виставки, влаштованої 1919 року в Харкові, можна побачити надзвичайно цікаві деклярaтивні мистецькі засади. Передусім на першому пляні визначається проблема *пролетарського мистецтва:*

> ... „перед пролетариатом... стоит еще одна трудная и радостная задача: создать новое искусство. Создать такое искусство, которое выражало бы самосознание рабочего класса и его социалистические идеалы. *Для этого нужны художники, вышедшие из среды самого пролетариата,* искренне связанные с ним общими интересами, общим миропониманием... и первая задача, которая в области искусства теперь стоит перед пролетариатом — найти своих художников ... “

Ставиться питання про *самодіяльне мистецтво:*

> ... „так возник наш отдел художников самоучек и его значение очень велико... для талантов рабочего открывается широкая возможность обнаружить себя, заговорить о себе перед лицем всего пролетарского общества... Новое искусство на основе *классовой солидарности* будет *коллективным...* Пусть отдел художников самоучек окажеться слабым по техническому совершенству... Этому они научатся. Сейчас у них есть самое важное, чему научиться нельзя — это творческие силы“.

Цікаво й те, що автори деклярації вже тоді ставили питання про *„попутництво“.*

> . . . „что касается художников-профессионалов, которые до сих пор, поневоле учитывали запросы одной буржуазии, то они на нашей выставке впервые встретят пролетарского зрителя. И это очень важно, так как ведь отныне все искусство должно служить именно этому зрителю. И, может быть, у отдельных художников *пробудится воля* и возможность итти рука об руку с пролетарским художником".

У декляраціі подавалося думки щодо *творчих метод* нового пролетарського мистецтва, але на жаль, автори тут „зірвалися", говорячи в своїй декляраціі про те, що:

> „пролетариат должен ознакомиться со всем (буржуазным мистецтвом *А. К.*) и сам судить о том, что надо отбросить и что может быть полезным при создании нового искусства",

автори в другому місці рекомендують пролетарському художникові:

> „пусть только он бросит искание всяких образцов для своего творчества, будет подходить к ним, как можно осторожнее и *пусть лучше* обратиться на время к первоначальным, наиболее естественным способам рисовать. Пример этих способов мы находим в *детском искусстве* оно наиболее чистый источник примитивного, но непосредственного выражения мира".

І так, з тими перервами, що їх робила горожанська війна на Україні, *Харків* аж до 1923-24 року веде лінію в мистецтві то „пролеткультівства", то *Леф*-у. А *Леф* характеризується діяльністю *„мастеров центральной государственной мастерской художественного воспроизведения и агитации"* на чолі з тов. *Кратком*. (За проєктом т. *Кратка* над „художнім заводом" збудовується навіть фабричну „трубу", з якою трапився катастрофічний випадок — вона впала).

За цей період на Україні мистецьке життя зачиналося і в другому культурному центрі—*Києві*, але характер мистецького руху там, уже й тоді—відмінний від Харкова. Цю відмінність можна простежити за тією характеристикою, що її подає т. *Вольський* у тій же статті. Коли в Харкові Комітет образотворчих мистецтв

складався з „кубофутуристів“, то в Києві (коли туди перенесено столицю УСРР) він складався переважно з „старої ґенерації“: *Нарбут, Лукомський, Семенов, Прахов, Бойчук* і *В. Реріх,* а акцент діяльности комітету полягав у влаштуванні художніх виставок—*селянської творчости.*

Зі статті т. *Вольського* видно, що за короткий час у Києві було аж дві *селянські* художні виставки. Образно кажучи, харківський індустріяльний „космізм“ *Гастєва* повернувся на київських „волів“ *Бойчука.* „Селянська домінанта“ в образотворчому мистецтві на Україні розпочалася ще з 1919 року (про цю домінанту докладно мова йтиме далі).

Отже, починаючи з 1923-24 року, на Україні, як і в РСФРР в зв'язку з новим політично-економічним періодом розпочинається й новий мистецький період. З 1923 року на Україні починає організовуватись — АХЧУ, з 1925 року організовується АРМУ.

асоціяція революційного мистецтва україни—„арму“

Для характеристики АРМУ я використаю методу одного з „ватажків“ АРМУ — *Седляра.*
В своїй брошурі „АХР та АРМУ“
(видання 1926 року) він говорить так:

> „Для характеристики АРМУ ми будемо користуватися з програмних засад АРМУ, з статуту АРМУ, з ряду статтей, уміщуваних у газетах та журналах у Києві й Харкові від членів ЦБ АРМУ *(Врони, Седляра й Горбенка),* а також з решти відомостей...“

Врона, в журналі „Критика“ № 2, 1928 р. в своїй статті — „Сучасні течії в українському малярстві“ пише так:

> ... „Найстарша найбільша всеукраїнська асоціяція — АРМУ (існує з 1925 року) перша *яскраво й чітко теоретично* обгрунтувала й визначила свою ідеологічну плятформу“.
> (Стор. 25)

Седляр у своїй, згадуваній уже, брошурі теж пише:

> ... „Одкидаючи помилки АХР-у й ЛЕФ-у, АРМУ в своїй плятформі встановило *необхідні позиції*, що забезпечують дальший розвиток нашого образотворчого мистецтва".
>
> (Ст. 19)

Подивімось, які ж це „необхідні позиції", про які говорить *Седляр*, та подивімось, що ж таке ота „перша, яскраво й чітко теоретично обґрунтована — ідеологічна плятформа АРМУ", — зі слів *Врони*. Спочатку перевіримо за виданням АРМУ 1927 року, коли в організації та в її „проводирів" був певний час ще більше вдосконалити — „чіткість" своєї плятформи.
В програмній вступній статті ЦБ АРМУ, в каталозі першої виставки АРМУ в Харкові, ми читаємо:

> ... „*Головні лінії*, за якими скеровує свою роботу наша Асоціяція. *Перша* з цих ліній—лінія боротьби *за якість*, за рівень мистецької культури... Без розв'язання цієї проблеми якости не розв'язується ні одне з завдань революційного мистецтва".

Там же:

> ... „Являючи з себе не вузьку направленську групу, а федерацію художників різних *формальних* напрямів АРМУ дає на виставці місце *майже всьому...* втягаючи всіх *до шляхетного* змагання *на ґрунті вишукування нових форм...*"

У брошурі *Седляра*, де подано проєкт програмних засад АРМУ, саме в цих засадах в п. 5 ми читаємо:

> „АРМУ заперечує відокремлення в мистецькім творі „форми" від „змісту", ставлячи твердження, що форма в мистецтві — завжди продукт клясової психології й виявлення клясової ідеології (зміст), а тому *як чергове актуальне завдання сучасности висуває боротьбу за форму й роботу над формою*, що в сумі своїх властивостей становить якість мистецького твору".
>
> (Стор. 8)

Безумовно, що це головний пакт плятформи АРМУ, але, прикриваючись тут фразеологією про клясову психологію і виявлення клясової ідеології в тлумаченні розуміння про форму, в цьому пакті АРМУ аж нічого не лишає від „невідокремлення" форми

від змісту. Навпаки підкреслюється *провідний* момент за формою, мовляв — клясовий зміст сам собою прийде через *форму*.
У своїй брошурі на стор. 17, *Седляр,* розгромлюючи АХР, за найсильніший арґумент бере таке:

> ... „*Гавзештайн* просто каже, що соціологія стилю то є соціологія форми".

А автори плятформи АРМУ „марксисти" — *Врона, Седляр, Горбенко* мусіли б знати, що писав визнаний марксист — мистецтвознавець *Фріче,* ще 1924 року про цю саму формулу, (див. передмову *Фріче* до книжки *В. Гавзенштайна* „Опыт социологии изобразительного искусства").
Фріче писав:

> ... „но став марксистом, *Гаузенштейн* не переставал влачить за собой тяжелый груз унаследованных от прошлого буржуазных предрассудков. Характернейшими чертами буржуазной культуры на рубеже XX века можно считать эстетизм, метафизичность и *формализм...* наконец последняя черта, унаследованная *Гаузенштейном* от его домарксистского прошлого,— *его формализм*".

Фріче тут же рішуче засуджує формулу *Гавзенштайна.* „Когда мы занимаемся историей искусства, мы занимаемся историей *формы*" та формулу „социология стиля ни в коем случае не может быть социологией художественного содержания". Отже, ми бачимо, що головний пакт плятформи АРМУ про форму й зміст має в собі чистісіньку ідеалістичну дрібно-буржуазну плутанину, підфарбовану революційною фразеологією, і що коріння цього пакту йде від *Гавзенштайна.* А який же „марксист" *Гавзентшайн?*
От як його характеризує т. *Фріче* (в згадуваній уже книжці):

> ... „Германский империализм был разгромлен. Война сменилась революцией. Немецкие меньшевики расстреляли пролетарское восстание. Из развалин старого общества так и не родилось в Германии новое. Под впечатлением этой катастрофы написал *Гаузенштейн* брошюру „Искусство сегодняшнего дня". От недавнего оптимизма не осталось ничего. Общество погружено *в хаос* и нет ему исцеления. Нет поэтому будущего у искусства. Не стоит творить художествен-

ные произведения. Еще менее стоит заниматься обсуждением художественных произведений, надо сначала пересоздать жизнь, чтобы возродилось искусство. Кто явится их обнови телем,—пролетариат?—О, нет!—„Пролетариат (немецкий),—говорит *Гаузенштейн* в этой книжке,—становится каким-то самонадеянным подобием третьего сословия, *а радикальная его половина, его крайне левая, воображает, с каким-то упорным консерватизмом, будто сейчас можно чего-либо достигнуть, чисто политическими мерами* (Фріче) будто спасение нашего злосчастного мира может притти откуда то *кроме духовных стран, если только вообще возможно какое-нибудь спасение* (Фрічє) если сравнить оптимистически мажорный конец первой части „Искусства и общества" с этим минорно-песимистическим аккордом разочаровавшегося и растерявшегося *интеллигента-социалиста*, какое новое подтверждение неустойчивости и невыдержанности „социолога" *Гаузенштейна*".

Ось дальші ілюстрації цих „марксистських" позицій АРМУ-вців та їхньої пропаґанди свого пакту про форму й зміст. От як цей пакт пропагує *Седляр* (у тій же брошурі).

... „бо питання стилю є перш за все питання форми в мистецтві. (Стор. 13)
Покласти *в основу* нового мистецтва всі досягнення світового мистецтва в минулому й у найближчій сучасності—*наша мета*. Оволодіння майстерністю для розв'язування задач, що їх перед нами поставила сучасність — наш шлях. Життя вимагає від нас *не стилю*, а майстерного мистецького оформлення найрізноманітніших своїх вимог. (Стор. 14)
Як нам уже доводилося говорити, *всі художники*, що пережили роки революції, а разом і всі несприятливі художній творчості умови за цей час, значно знесилилися в своєму фаховому поступі. Це й призвело не тільки *до застою*, а в деяких випадках і до певної відсталости, і в галузі культури, техніки, в художній формі (стор. 16—17). (Чи це ж не скерування на „шипенье" проти революційних умов дрібнобуржуазного обивателя й дрібно-буржуазного художника за *Луначарським*, що його ми вже цитували? *А.К.*)... АРМУ робить *чітку настанову* на оволодіння художньою *формою* й високою якістю мистецької творчости...„

Далі йде підфарбування цієї „форми“ революційною фразеологією, хоча теж характерно:

> „*Поруч*, одночасно (де ж ділось теє „невідокремлення“. *А. К.*) з революційною змістовністю, а не порожньою тематичністю. (Стор. 19)

Але, певної „апотеози“ „марксистська“ пропаґанда *формалізму* доходить у проводирів АРМУ, коли вони дірвались до критики всеукраїнської художньої виставки „Х років Жовтня“. В журналі „Критика“ № 2 (1928 року) *Врона* в своїй статті (стор. 88), роблячи перелік творів таких майстрів, як Петрицький, Таран, Крамаренко, Чупятов, Голубятников, Пальмов, Богомазов, Ткаченко, Іванов, Фраєрман, Елева, Ермілов, пише:

> „Високі й цінні формальні досягнення малярської культури сучасности внесли в українське малярство всі зазначені напрями й майстри... Це є культурна „Европа“, аналітичні експериментальні рухливі шукання в роботі — роблять згаданих майстрів гнучкішими й придатними до використання в пляні нових *синтетичних спроб* підготови *мистецтва пролетаріяту*“.

От бачите, товариші, звідки піде пролетарське мистецтво — воно піде від „культурної Европи“, так стверджує „марксист“ *Врона*. Безумовно цей „критик“ далі в своїй статті щось мимрить про те, що: „революційна пролетарська ідеологія ще *не опанувала мистецтва цих майстрів*“.

Врона щось мимрить про молоді художні сили:

> „що забезпечать *повільне й поступове* завоювання пролетарської гегемонії в мистецтві... Для цього, очевидно, потрібні відповідні організаційні *й загально-культурні* та громадські передумови й заходи, про які треба *говорити й дбати*“.

Прошу, товариші, завважити чим дхне від цієї писанини. Повернімось до *Седляра*. В „Культурі й побуті“ за 1927 рік у № 49 цей „критик“, добравшися критики всеукраїнської виставки, сідає на улюбленого свого коника.

> ...„Група, основоположником якої став проф. *Бойчук*, зупинилася *на формах живописи*, що органічно зв'язані з архітектурою, будь то фреска, чи реклямний плякат автошини (хоча автошина стосується до *Бойчука*, як до корови сідло. *А. К.*) звідси зацікавлення й вивчання *формальних проблем*... у процесі шукань і досліджень поставлено завдання оволодіти суттю фахових технічних і технологічних та стилістичних особливостей, найкращих зразків мистецької культурної спадщини... *крім* значної технічної, вправности загального високого рівня *формальних* досягнень, усі товариші працюють над революційною темою (крім техніки працюють і над революційною темою,— настанова, — „чітка марксистська“ *А. К.*).

Тут я не буду робити своїх висновків *з першої лінії* теорії й практики АРМУ, а перейду зразу до *другої й третьої* лінії — цієї організації, і висновок потім зроблю зразу *на* всі її лінії.
Друга лінія АРМУ.

В каталозі АРМУ за 1927 рік далі читаємо:

> „*Друге* що має виявити наша виставка в пляні програмних засад асоціяції, це принципову культурно-мистецьку рівноцінність і рівноправність так званого виробничого мистецтва, (художньої промисловости, матеріяльної культури) з мистецтвом суто образотворчим і станковим“.

На перший погляд ця формула здавалась би вірною, але знову таки подивімось, як її тлумачиться і з яких *джерел* вона виходить. Повернімося знов до „ідеолога“ *Седляра*. В своїй брошурі *Седляр* на рівні з *формалізмом* пропаґує, як головний мистецький примат „*виробництво*“—він пише: (Стор. 78)

> ...„а для того щоб забезпечити можливість розвитку нашої мистецької культури й культури глибокої та особливої, яку б ми могли як форму ідеології протиставити европейській буржуазній мистецькій культурі, необхідне широке й постійне художнє виробництво. *Бо тільки за умов такого виробництва* можна оволодіти потрібним щаблем художньої техніки, тільки за умов такого виробництва будуть удосконалюватись наші майстрі й наша молодь“.

 А з того він і вихваляється:

„організації за певними виробничими принципами тільки постають у нас на Україні — АРМУ“ (Стор. 22)

І навіть свою брошуру *Седляр* закінчує такими словами:

... „Головне вийти з стану *повного застою* оргаізаційної розгублености. (Про „першу лінію“ дивися в першій частині нашої доповіді *А.* К.). Отже, спільними силами за організацію художнього виробництва“. (Стор. 22-23)

А от *джерела*, з яких цей примат *„виробництва“* виходить.

На стор. 16 своєї брошури Седляр пише:

... „цікаво пригадати тут слова *Троцького* з його статті „Искусство революции и социалистическое искусство“, де він каже, що *мистецтво майбутнього* буде не прикрашальним, а формувальним. Це, звичайно,— каже він далі,— не значить, що зникне станкове малярство, але *на перший плян* виступить мистецтво, зв'язане з усіма розгалуженнями техніки в повнім контакті з тенденціями *індустріяльної культури*“.

Третя лінія АРМУ. Ми називаємо третьою лінією АРМУ — *„домінанту селянської стихії“*, лише тому, що матеріяли АРМУ, які ми цитували, висовували перші *дві лінії,* але, на нашу думку,— *перша лінія АРМУ саме оця „домінанта селянства“, а ще точніше — „бойчукізм“. Що „бойчукізм“* єсть і був увесь час хребтом АРМУ, про це яскраво розповідають самі ідеологи АРМУ, той же самий Врона. В своїй статті в „Критиці“ № 2, 1928 рік (стор. 97) він пише·

„найчисленніша й найсильніша група всередині АРМУ, що надає *цілій асоціяції* певного зафарбування — це група *„бойчукістів-монументалістів“*.

Там же (стор. 89) він пише:

... „раціоналізм і наслідування старих епох, якнайбільше позначається в творчості групи бойчукістів — *найчисленнішої й найяскравішої* групи в сучасном малярстві України“.

Можна простежити за тим як, починаючи з моменту, коли *Врона* став директором Київського художнього інституту, *Седляр* — директором Межигородського керамічного інституту, а Горбен-

ко — інспектором художньої освіти в НКО — починається надзвичайна навала на всьому мистецькому фронті в УСРР *„бойчукізму“*. Пропаґанда, а ще вірніше монополістична агресія *„бойчукістів“* так відома мистецькій громадськості в УСРР, що тепер імена „марксистів“— *Врони, Горбенка, Седляра* аж ніяк не можна уявити без назви „бойчукісти“, сталося так немов діялектичне поєднання „форми й змісту“.

Але перейдімо до самої суті ідеологічних засад *„бойчукізму“*. Досить повно, „чітко“ їх подає *Врона* в тій же самій статті (Стор. 89)

> ... *„бойчукізм“*, як би його не розглядати й не оцінювати, посідає на арені сучасного українського малярства дуже визначене місце й являє собою своєрідну ориґінальну школу *з самостійним і самобутнім* шляхом свого виникнення й розвитку. Традиціоналізм, яким просякнено творчість майстрів цієї школи, ще не говорить за те, що тут маємо звичайний пасеїзм і репроспективізм, або ще гірше — зовнішнє стилізаторство *„бойчукізм“* був би тоді цілком реакційною течією ...
> (За *Вроною* виходить, що лише в цьому й може бути реакційність „бойчукізму“, (*А. К.*) ... чи маємо в *„бойчукізмі“ оці самі* ознаки реакційного назадництва? Ні! (*Врона* задоволений і продовжує: *А. К.*) *„Бойчуківські“* запозичення й наслідування візантизму, середньовіччя й раніших італійців має *виразно - формальний характер:* наслідується закони й способи композиції, монументальної трактовки форм, техніки стінного фрескового малярства, схематично - спрощеного та іконописно-умовного відображення“.

На тій же сторінці читаємо:

> ... „ікона й церковне малярство, візантійська фреска й Джотто разом з українським, народнім примітивом — от основні джерела пасеїстичного традиціоналізму *„бойчуківської школи“*.

Як ми бачимо з цих тверджень *Врони*, він, відзначаючи джерела *„бойчукізму“*, стверджує, що *„бойчуківські“* запозичення й наслідування ікон, візантизму, серднььовіччя — мають *формальний* характер, а в плятформі АРМУ в п. 5, який ми вже розібрали, подається таку настанову:

> „АРМУ заперечує *відокремлення* в мистецькому творі „форми від змісту“, ставлячи твердження, що форма в мистецтві *є завжди* продукт клясової психології й виявлення клясової ідеології (зміст)...“

Чи не б'є в очі, саме „марксист“ *Врона* не зводить кінці з кінцями.
Продовжуємо далі про ідеологічні засади „бойчукізму“ в викладі *Врони:*

> „Ідеалістичне підґрунтя цього візантійського іконописного *формалізму* безперечне, і „*бойчукізм*“ мусів би зійти з закону, коли б він зупинився й задубів на цьому. Були проте *сили*, що безупинно розривають *мертві схеми й канони*, ламають рямці візантизму: (ну, безумовно це пролетарська диктатура, пролетарська ідеологія, провідна роля робітничої кляси, але ж ні, це... послухаємо ліпше *Врону А. К.*) — це *стихія* народнього українського *селянського* мистецтва, з впливом *села взагалі... Повільна* (улюблене твердження *Врони А. К.*), але невпинна *еволюція* школи до все більших переваг народніх *селянських елементів...* визначають позитивні тенденції розвитку школи, її внутрішньої боротьби з *реакційною основою,* з якої вона вийшла.

Там же читаємо:

> „Соціяльно-психологічно за своїми формами, своїми генезами й унутрішніми тенденціями „*бойчукізм*“ — в основному мистецтво селянства... Визволена для творчости *стихія* українського *селянства* неминуче тягне за собою народження в мистецтві груп і течій, що наближались би своєю творчістю до естетичних його вимог і потреб... (стор. 90). У „*бойчукізмі*“ маємо характерне виявлення *селянської української стихії.*

Подавати вронівські твердження про те, що „*бойчукізм*“ — це *сила*, українська *селянська стихія* — ми більше не будемо, а перейдемо до головних ідеологічних засад „*бойчукізму*“ за *Вроною.* Він пише: (Стор. 90)

> ... „в усякому разі варто ще раз підкреслити, що з *бойчуківської* школи маємо ориґінальне й удале наближення висококваліфікованого й *дозрілого* мистецтва до селянських

мас. Це безперечно й *заслуга школи* (київського художнього інституту під керівництвом *Врони А. К.*) і здобуток революції. Чи не цим *глибоко селянським* (видатні учні *Бойчука: Сахновська, Липківський* — син відомого митрополіта *Липківського, Янушевський* — син попа, *Холодна, Трубецька* — колишня графіня й т. ін.) народнім осереддям *бойчукізму* пояснюється особлива його *заразливість*... (Ми згодні, що через *ці осереддя* та вронівську безконтрольну політику,— бо контролював *Врону Горбенко* з наркомосу, — пішла заразливість „*бойчукізму*" *А. К*).

Послухаємо й далі (стор. 91):

„мистецтво „*бойчукізму*", як воно є тепер, не є мистецтво майбутнього, ще менше можна його назвати мистецтвом пролетаріяту, (згода, ну, а які ж висновки з цього? „Марксист" *Врона* й їх подає. *А. К.*)... проте, в процесі піднесення селянства до творчости й культури, воно відограє свою *визначну* ролю, як мистецтво, що своїми примітивістичними наближеннями до народніх традицій, формами може *якнайкраще* відповісти мистецьким вимогам самих *широких* селянських мас, тим паче, що воно—*не зовнішня підробка, а чутливе використання властивих селянству, форм і образів*".

Врона тут не дописує, які ж саме властиві селянству форми та образи, але ми їх добре знаємо з попередніх тверджень *Врони* що „*бойчукізм*" — це ікона, церковне малярство і т. ін. Чому такі турботи у *Врони* за селянські образи, за *селянську стихію*, за селянське мистецтво, за „*бойчукізм*", якщо цей „*бойчукізм*" *не стане мистецтвом майбутнього і не став пролетарським мистецтвом*, як він сам це стверджує. А от чому, і нам здається це квінтесенція ідеології *Врони*.

Він пише — (стор. 91):

... „скільки перевиховання селянства, включення його в систему соціялізму щойно починається й буде *забарним і повільним* (улюблене твердження *Врони. А. К.*) процесом, стільки роля й місце переходових близьких для селянської психології мистецьких форм залишаються, як *найвидатнішими й найвідповідальнішими* в міру великої питомої ваги селянства в будівництві соціялізму".

Що це, як не апотеоза „української самостійности“, самобутности, *селянської стихії,* — самостійного самобутнього *„бойчукізму“*, „включення“ селянства *взагалі* (читай куркульства) в соціялізм? Нарешті, я підхожу до своїх висновків з теорії й практики АРМУ. Мені доведеться коротко зформулювати свої висновки, бо їх так яскраво подають усі вищенаведені матеріяли АРМУ-вців. *Перший висновок:* АРМУ з її *„бойчукізмом“* це *суто куркульська* мистецька організація на Україні. В її ідеологів, як Врони і К° бачимо намагання затушкувати процеси *клясової боротьби* серед селянства, клясової диференціяції. А звідси й захоплення *селянською стихією,* звідси — така улюблена *Вронина* настанова на *повільність* процесів на селі, звідси — така охорона властивих *селянству взагалі* образів. Розкриваючи до кінця ці настанови, я стверджую, що це єсть настанови: на *„вростання куркульні в соціялізм“,* настанови чистої марки, *правого ухилу,* правого опортунізму в теорії й на практиці в одній із ділянок нашого культурного фронту.

Я ще раз підкреслюю тезу про *селянську стихію.* Простеживши за арґументацією *Врони,* щодо *„бойчукізму“*, яку я вище подавав, не трудно побачити, що ця теза з'являється основною теоретичною засадою *Врони.*

В першій частині доповіді, я вже доводив те, що *теорія стихійности є антиленінська, антипролетарська теорія* — зараз для остаточного вичерпання цього питання, я подам твердження тов. *Сталіна.*

> „*Теорія* стихійности є теорія опортунізму, теорія схилення перед стихійністю робітничого руху (в даному разі — перед стихійністю селянського руху *А.К.*), теорія фактичного заперечення провідної ролі аванґарду робітничої кляси, партії робітничої кляси ... Вона („теорія“ стихійности—*А.К.*) за те, щоб рух ішов виключно в напрямі тих вимог, які капіталізм може „прийняти“ й „виконати“ вона цілком за „лінію найменшого опору“. Теорія стихійности є ідеологія тред'юніонізму.
>
> Теорія схиляння перед стихійністю рішуче проти того, щоб надати стихійному рухові свідомо плянового характеру, вона проти того, щоб партія йшла попереду робітничої кляси, щоб партія підіймала маси до рівня свідомости, щоб партія вела рух за собою,— вона за те, щоб свідомі елементи руху не перешкоджали рухові йти своїм шляхом, вона

3 А. М. Комашка—1350

за те, щоб партія лише прислухалася до стихійного руху і плентаалася за ним у хвості.
Теорія стихійности є теорія занедбання ролі свідомого елементу в русі, ідеологія „хвостизму“, логічна основа *всякого* опортунізму“.

(*Сталін.* „Питання ленінізму“. ДВУ. Харків, 1930 р., стор. 71-72).

Ці твердження т. *Сталіна* не в брову, а прямісінько в очі опортуністам, які ще носяться з *„теоріями“*, *„теорійками“ стихійности* в ділянці нашого культурного й мистецького фронту.
Ми спитаємо — чи спроможні *образи* ікони, візантизму, середньовіччя (а форма й зміст не відокремлені навіть за АРМУ) активізувати змичку найбіднішого й середняцького селянства з робітничою клясою, активізувати клясову диференціяцію села, перемогу біднішого селянства, перемогу суцільної колективізації сільського господарства, знищення куркульні як кляси? Чи спроможні ці *„бойчуківсько-армувські“* образи закликати на темпи виконання п'ятилітки за чотири роки? — Ці *„образи“* ладні *боротись проти* соціялістичної перебудови села, *затримувати* її. Ці *„образи“* не тільки не характерні й властиві для *нашого селянства*, — а гостро *ворожі.* В першій частині своєї доповіді, визначаючи особливості пролетарського й революційного мистецтва, я додав тезу про *„контрреволюційне мистецтво“*. Я стверджую, що тут в обличчі *„бойчукізму“* ми маємо яскравий приклад того, як ідеологію панівної пролетарської кляси в СРСР, зокрема в УСРР, засобами мистецтва, намагаються — *проривати* ворожі нам сили, як опортуністи, і тут прикладають усіх зусиль, щоб замаскувати ворожу нам ідеологію, прикриваючись, як завжди, „р-р-революційною“ фразою, своїм „марксизмом“.
Другий висновок. Я стверджую, що й „перша“ й „друга“ лінії АРМУ — настанови на *формалізм,* на речевість, формотворчість *індустріялізацію,* акцент на Західню Европу, як характерні *„ліві“* закрути власне служили для прикриття *правої,* реакційної істоти АРМУ для збереження *„бойчукізму“*, для збереження *„української самостійности“* зі спрямованням *на культуру Зах. Европи,* це не розкрите видання *„шумскізму“* та *„хвильовизму“* в образотворчому мистецтві УСРР, які давно викрито й засуджено в політиці й літературі. Цікаво зупинитись і на такому моменті: з одної сторони всі піклування проводирів АРМУ за те, щоб забезпечити *повільний* процес втілення *„селянства взагалі“* в соціялізм

турбота про *„бойчукізм“*, а з другої сторони піклування цих же проводирів про індустріялізацію мистецтва,— звання за *Троцьким.* (Див. подані цитати брошурі *Седляра*).

На мистецьких ділянках ми спостерігаємо ту ж саму закономірність, що й у політиці й в економіці,— збігання правого й „лівого“ опортунізму проти *ленінської лінії комуністичної партії*, що скеровує всі процеси Жовтневої революції в тім числі й процеси культурно-мистецького фронту.

Отже, як бачимо, всі так звані *„три лінії“ АРМУ* б'ють по суті *в одну* точку: — *не треба розуміти мистецтво, як клясову зброю пролетаріяту на ідеологічному фронті, не треба стимулювати зростання пролетарського клясового мистецтва, і замість ленінської національної політики в мистецтві, второвувати шляхи самостійництву й шовінізмові на цьому фронті.*

Але УСРР під керівництвом *компартії* велетенськими темпами йде в соціялістичний наступ по всьому фронту. Тріщать капіталістичні рештки в нашій країні, в місті, на селі, в політиці в економіці й на культурному й на мистецькому фронті. Тріщить і *АРМУ* — цей *куркульсько-мистецький осередок* під тиском *організованої* сили пролетарського сектору в мистецтві.[1]

об'єднання сучасних митців України „осму“

Характеризувати ОСМУ мені доведеться дуже коротко. Коли я аналізував АРМУ й розбирав її настанови на *формалізм*, її орієнтацію на Західню Европу, то я говорив, що це власне було прикриття *„буйчукізму“* та „дань“ проводирів АРМУ прошаркам дрібно-буржуазних митців західньо-европейської формації, якими АРМУ-вці дипломатично скористувалися, щоб прикрити *„самостійність“*, прикрити *„бойчукізм“*. Але щойно з'явилися перші ознаки недовговічности *вронівсько-горбенківського* панування та нові зрушення спецівської інтеліґенції в країні,—вся ця група, досить численна, від АРМУ відійшла, і з'явилося на світ „ОСМУ“. Ця суто *формалістична* дрібно-буржуазна організація мусіла була для леґального свого існування викинути теж гасла попутницькі,

[1] Вступна доповідь „За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві“ не мала мети — розгорнути тему про *національну* проблему в пролетарському мистецтві. Цій важливій проблемі присвячено окремо в пляні семінару ХІПМ доповідей.

навіть гасло масової мистецької роботи. Але, як показав досвід і час, — нічого з цього попутництва не вийшло. Ніякого коріння ОСМУ *в масах* пустити не могло. І до останнього моменту воно лишилося *кабінетно-замкнене*, а за нової хвилі клясової диференціяції на мистецькому фронті в УСРР, під потиском зростання робітничо-селянського молодняка в мистецтві, такі організації просто *вмирають.*[1] „УМО", про яке ми вже згадували, вмерло ще раніш, як і „Товариство ім. Костанді" в Одесі. Жодної бази для ОСМУ, як і УМО, „товариство ім. Костанді" за реконструктивної доби, за доби реконструкції мистецтва під гаслом створення пролетарського мистецтва не має.

мистецьке об'єднання „жовтень" у києві

Майже вся група, що складає тепер „Жовтень", вийшла 1929-1930 року з АРМУ. Більшість цієї групи складається з *„бойчуківської"* школи, численність її дуже обмежена. В практиці, на ділі ця група себе ще не виявила, крім виставки своїх творів у Харкові в січні 1931 року, про яку мова буде далі. А поки що „Жовтень" надзвичайно багато виступає в пресі зі своїми декляраціями з архі-революційними настановами, в яких „Жовтень", — його „ватажки" божаться, відрікаючись від *„бойчукізму"*, а з другого боку пропаґують настанови мистецького об'єднання „Октябрь" із РСФРР. В альманасі „Жовтень" (вид. 1930 р. Київ) саме в декларації „Жовтня" ми читаємо вже відомі співи:

> ... „ми підкреслюємо вагу критичного використання мистецтва доби *дозрілого капіталізму*, яка характеризується низкою високих, порівнюючи до попередніх досягнень, елементів *конструктивного й плянового підходу*".

Там же читаємо:

> ... „ми підкреслюємо *провідну ролю архітектури*, яку вона закономірно відограватиме в цілому художньому процесі"...

І ось одне із визначень пролетарського мистецтва ідеологами „Жовтня":

[1] За останніми відомостями НКО — ОСМУ вже самоліквідувалося.

> ...„воно (пролетарське мистецтво—*А. К.*) мусить відрізнятися від попередньої — буржуазного типу — художньої практики з її камерно-естетськими, ізольовано-станковими формами та індивідуалістичними методами художньої праці, зокрема — відмінними співвідношеннями окремих видів мистецтва ... природньо, що *архітектура* висувається на чільне місце. *Саме тут* розгортатимуться головні бої за соціялістичну реконструкцію образотворчої практики СРСР“.

Я цілком погоджуюся з тою відповіддю згадуваним настановам „Жовтня“, що її подає комфракція АХР-у в своїй плятформі „За пролетарське мистецтво“ на адресу — „Октября“ в РСФРР:

> ...„Попутнический „Октябрь“ — епигон „*Леф*-а“, собравший почти все его разгромленные кадры, не отказываясь на словах от идеологических задач искусства, стыдливо их полупризнавая, в то же время утверждает „реализм, делающий вещи“, прикрывает чуждые диамату и марксистско-ленинскому мировоззрению пролетариата установки функционализма, вытравляет идеологические моменты, из области производственных искусств, зовет нас на выучку к эпохе „зрелого (?) капитализма“ (термин т. Маца), заявляя в своей декларации: „...особенно важно для пролетарского искусства являются достижения последнего десятка лет, когда методы планомерного и конструктивного подхода к художественному творчеству, утерянные художниками мелкой буржуазии, были восстановлены и доведены до значительной высоты“. „Октябрь“, собравший осколки *Леф*-а (а в нас в УСРР уламки„ бойчукізму“— *А. К.*) не пытается дать классового анализа искусства последнего десятилетия *загнивающего капитализма* (империализма), видя в нем лишь элементы „планомерного (?), конструктивного“ (?) подхода, в своем увлечении и переоценке искусства империализма, не видя классово враждебной природы его, приписывает ему элементы плановости... Рыцарь формализма, энтузиаст „вещизма“ — т. *Курелла* в 1928-29 годах во время ожесточеннейшей классовой борьбы в стране, вместо того, чтобы призывать художников к активной борьбе с нашим классовым врагом, к созданию разящих врага произведений, призывал их к созданию художественно-утилитарных пепельниц и к по-

грому станковой картины (таку настанову, щоб бути „лівими“, „передовими“ схопили в нас на Україні АРМУ-вці; про це ми вже докладно говорили—*А. К.*), в этих ошибках повинны и товарищи из Ком. Академии — тт. *Маца* и *Михайлов*, впоследствии, правда с опозданием, милостиво продлившие срок жизни „станковизма“, т.е. изобразительных искусств и бежавшие из „Октября“ в „Вопру“.

Щодо *домінанти архітектури*, яку висуває „Жовтень“, я приєднуюсь також до настанови комфракції АХР:

...„ говоря о комплексе пространственных искусств, обнимающем явления либо по преимуществу идеологические, либо по преимуществу материало-утилитарные, ошибочно выдвигать вопрос о гегемонии какого либо из них... Ведущим и стилеобразующим началом является не какое-либо из них, а *идеология класса...* говорить о гегемонии какого-либо вида пространственных искусств — значит скатываться на позиции буржуазного, формалистического, идеалистического искусствознания, это значит утверждать, что стиль не социальная функция, а система внешних признаков, формальная категория. Не гегемония архитектуры, станковой картины и т. п., а их соподчиненность классовой идеологии. Поэтому мы против лозунга „Гегемония архитектуры“ (Павел Новицкий), (на Україні—Холостенко *А. К.*), сменившего *Леф*-овский лозунг погрома станковой картины, лозунга „сверх-материалистического“, смазывающего“ идеологическую сущность, искусства, лозунга формалистического, как и против, так же мелко-буржуазного лозунга „гегемония станковой картины“.

Я хотів коротко зупинитись на першій практичній спробі „Жовтня“, на їхній художній виставці в Харкові (січень 1931 року). От що про неї написав представник ударної ІЗО-бриґади, доцент Ленінградського інституту просторових мистецтв тов. *Басков* (статтю мають умістити в журналі „Мистецька трибуна“, вид. ВУК-у Робмис:)[1]

...„Прежде всего в отношении проверки теории декларации „Жовтня“ и его практики. Казалось, можно было ожидать

[1] Вміщено в № 5-6, 1931 р.

от группы руководителей действительной работы над содержательной образной композицией, над пролетарским мировоззрением в живописи. В действительности же эта работа в большинстве случаев отсутствует. Наблюдается канонизация композиционных приемов и формы. Это даже не формотворчество, а повторения найденной формы, точно „шляпой“ можно заткнуть всю революционную действительность (тов. *Басков* має на увазі епігонів „бойчукізму“ *Холостенка*, *Ракицького* та інших—*А. К.*). *Мировоззренческие* попытки *Толкачева* характеризуют вторую линию „Жовтня“. Но, отталкиваясь от известных направлений западного искусства (экспрессионизм), *Толкачев* не в состоянии раскрыть образ пролетарской революционности. На примере этих работ еще раз приходится убедиться в действенной определяющей роли формы в изобразительном искусстве. Композиции *Ленина* и *Либкнехта* построены на принципах абстрактного динамизма, которые никогда не в состоянии раскрыть внутреннее богатство содержания пролетарского вождя революционной массы. Получаются лишь одни карикатуры на вождей и революцию. *Либкнехт* кажется историческим интеллигентом, а образ *Ленина* походит скорее на уходящего испуганного большим движением человека, чем на пролетарского вождя... В группе молодого „Жовтня“ резче чувствуется и предметность классовой характеристики образа и значительная сила колорита... Будем надеяться *на молодой* „Жовтень“, который вероятно преодолеет болезнь стариков и послужит делу объединения пролетарских сил на ИЗО-фронте.

В групі „Жовтень“ ми спостерігаємо потуги визволитися з полону „*бойчукістських*“ засад і традицій, але в цьому ми не бачимо щирости й рішучости, а навпаки— певне замазування, притушковування суто-ворожої нам ідеології й практики „*бойчукізму*“. Такий ідеолог групи „Жовтня“, як т. *Холостенко*, що так багато виступає в пресі про мистецьке життя на Україні, майже зовсім уникає, обходить „*бойчукізм*“ та його „ідеологів“, а на практиці, в своїх творах подає підфарбований той же самий „*бойчукізм*“. Далі спостерігаємо в групі „Жовтень“ надзвичайні намагання взяти позиції „За пролетарське мистецтво“, і тут, другим виданням, маючи на увазі АРМУ, група „Жовтень“ зні-

має галас про індустріялізацію, технізацію в мистецтві, але в даному разу вже не за *Троцьким*, а за згадуваними критиками Комакадемії.

Закінчую характеристику групи „Жовтень“ визначеннями, що їх подає комфракція АХР до „Октября“ в РСФРР:

> ...„За мелко-буржуазным радикализмом „октябристов“ скрыты явно-*правая* опасность, „левый“ оппортунизм, ликвидаторство; теория и практика „октябристов“ тормозят наступление пролетарских елементов на ИЗО-фронте (у нас на Україні „Жовтень“ намагається захопити в київському художньому інституті вплив на робітничо-селянську молодь— *А. К.*), а также и процессы диференциации и социалистической мобилизации искусства, служат „марксистским“ прикрытием и отдушиной для буржуазных формалистических группировок.
>
> „Устанавливая в вопросах культурной преемственности и развития искусства непрерывность с искусством „зрелого“ капитализма, идеологи „Октября“ забывают *о прерывности*, о том, что пролетарское искусство принципиально отлично от капиталистического и является отрицанием его также, как наша действительность строящегося социализма является отрицанием капиталистической действительности. „Октябрь“ идет на поводу у буржуазной культуры и, вынимая из рук пролетариата идеологическое оружие искусства, играет на руку врагам рабочего класса. Мы утверждаем что „Октябрь“ в теории и на практике выражает чуждую пролетариату идеологию, что пролетарская часть „Октября“, его партийная часть (у нас у групі „Жовтня“—*А. К.*) повинна в правом уклоне, в теории и на практике, хотя бы этот уклон проявлялся в „левой“ фразе. Ибо установки, разоружающие пролетариат, выхолащивающие идейность, установки механического порядка — никак не могут не быть в своей сущности не оппортунистическими. Резкая критика, идейный разгром этого „левачества“ тем более необходимы, что эта идеология не преодолена еще значительными кадрами пролетарского молодняка и является реальной опасностью на пути большевистской консолидации пролетарских сил“.

об'єднання молодих митців україни „омму"

На жаль, я не маю зафіксованих у якомунебудь документі ідеологічних засад цієї організації, не маю певних відомостей і щодо самого складу її, лише трохи я знайомий з творами членів ОММУ, що брали участь у III Всеукраїнській художній виставці НКО. Отже, я неспроможен дати аналізу й характеристику ОММУ, в такій мірі, як я їх дав іншим художнім об'єднанням УСРР.

Я не помилюсь, якщо в основному схарактеризую ОММУ так. Це — мистецьке угруповання, що переважно складається з студентів київського художнього інституту та з молоді, що закінчила цей інститут. Угруповання ОММУ виникло десь 1929-30 року. Як і мистецьке угруповання „Жовтень", воно — лише київського маштабу. Ми спостерігаємо на новій хвилі диференціяції мистецького фронту в УСРР, як диференціяції вже за суто клясовою лінією, таку картину. В *Харкові* в провідному культурному центрі, в столиці України, за розпаданням буржуазних, дрібно-буржуазних мистецьких об'єднань, як АРМУ, ОСМУ зміцнюється ВУАПМИТ, а за такого розпаду АРМУ і ОСМУ в *Києві,* за дуже малого там впливу ВУАПМИТ, дифереціяцію, з одного боку підхоплює й таке угруповання, як „Жовтень", що його ми вище схарактеризували, і з другого боку — пролетарська робітнича селянська молодь, що за своїм клясовим усвідомленням не йде до „Жовтня" та через брак ВУАПМИТ-івських сил у Києві — шукає шляхів самостійного існування.

Така, на мою думку, суть виникнення ОММУ в Києві. Деякі керівники ОММУ силкуються довести те, що на Україні, проти РСФРР настільки своєрідні умови мистецького руху, що вони саме й диктують необхідність існування самостійних мистецьких організацій *молоді.* А тому, йдучи на здійснення консолідації пролетарських мистецьких сил на Україні, ОММУ з іншою пролетарською організацією не може об'єднуватись (справа йде про форми консолідації ВУАПМИТ та ОММУ). Я не поділяю такої настанови, бо її нічим іншим не обґрунтовується, як лише — посиланням на рівнобіжне існування на літературному фронті України ВУСПП-у та „Молодняка". Отже, коли на літературному фронті ми маємо досить великі сили, що дозволяють при поглибленні завдань пролетарської літератури, вважаючи на специфічність роботи серед мистецької молоді, поділятись на дві організації, але з одною плятформою то зовсім іншу картину ми маємо на

образотворчому мистецькому фронті, на якому *основні* пролетарські сили складаються саме *з молоді*, що вийшла з наших мистецьких ВУЗ-ів та від „самодіяльного“ мистецтва. І от — чи можуть ці молоді сили, що на завтра та вже й сьогодні, в буквальному розумінні слова — не молоді, а лише „молоді“ в розумінні пролетарського молодого мистецтва, — залишатись і замикатись в організації молоді? Бо на завтра ж, я ще раз повторюю, постане питання перед більшістю „дорослих“ членів ОММУ приєднуватись або до ВУАПМИТ, або до іншої організації, або утворювати знову нову організацію; це було б розпорошеністю, а не збиранням пролетарських сил. Отже, товаришам із ОММУ бракує глибшого розуміння діялектики процесу образотворчого фронту на Україні. І тому, я приходжу до висновку,— якщо в ОММУ, як в організації саме робітничо-селянської, переважно комсомольської молоді, (як це стверджують керівники їх) щире прагнення до створення міцного пролетарського фронту на Україні, —(а іншої настанови в такій організації не може бути) — то що скоріше здійснюється злиття ВУАПМИТ з ОММУ, то, скоріше буде забезпечено створення пролетарського образотворчого мистецтва в УСРР, то скоріше здійсниться його гегемонія й перемога.

всеукраїнська асоціяція пролетарських митців: „вуапмит“

(колишня асоціяція художників червоної україни — „АХЧУ“)

Я згадував уже про те, що шлях АХЧУ на Україні в основному схожий на шлях АХР-у в РСФРР, а тому, я скористаюсь, характеризуючи АХЧУ, з матеріялів плятформи „За пролетарское искусство“, де подається характеристику самої АХР. Можна цілком пристосувати до АХЧУ на Україні таку характеристику:— це перша й найчисленніша попутницька організація відбудівного періоду, що, проголосивши за свій напрямок *реалізм*, реалістичні форми в мистецтві, що були б зрозумілі для найширших робітничо-селянських мас,— стара АХЧУ по суті сиділа переважно на протокольній фіксації нашої дійсности. Сприйнявши революцію, віддавши своє мистецтво на послуги пролетаріятові АХЧУ-вські попутники неспроможні були зорієнтуватися в її поступовому русі, що проходив у противенствах, у жорстокій

клясовій боротьбі. Хоч АХЧУ й не цілком перейняла АХР-івське гасло „За героїчний реалізм“, але й до АХЧУ стосується характеристика АХР, що виходила з гасла героїчного реалізму. Це дань дрібно-буржуазній романтиці, часом дрібно-буржуазній революційності, неглибоке розуміння реалізму, а скоріше розуміння поверхове, далеке від розуміння діялектики процесів клясової боротьби. А тому сприйняття настанови на реалізм у *старій* АХЧУ лишилося наверхове, за яким не подано виразної й твердої настанови, ні творчої методи, ні орієнтації на пролетарський стиль. За АХЧУ-вським і АХР-івським гаслом того періоду—мистецтво в маси — пролетаріятові відводилося ролю споживача мистецтва, в той час, як наша революційна практика висуває пролетаріят на масового організатора й керівника реконструкції на всіх ділянках соціялістичного наступу.

Тому гасло „мистецтво в маси“,— *закономірне* для відбудівного періоду, але воно не пасує до завдань культурної революції й реконструкції мистецтва,— ВУАПМИТ, як і новий АХР міняє на гасло: „За пролетарське мистецтво“.

І далі я подаю характеристику за АХР-ом, АХЧУ. Здобутки старої АХЧУ в завоюванні нею визнання мистецтва від широких мас трудящих, у перетворенні його на *знаряддя* в підготові *клясової боротьби*, умов мобілізації широких лав *самодіяльного мистецтва*, в її енерґійній боротьбі проти *Леф*-івських відкидань *ідеологічної* функції мистецтва, і в викритті (правда, неповнім і нечіткім) буржуазних угруповань. Але саме ця *творчо-політична* настанова не тільки притягла до АХЧУ кадри пролетарського молодняка, й стала причиною звірячої *зненависти* до неї від буржуазних угруповань, непослідовних попутників, що йшли на поводі в буржуазних формалістів.

АХЧУ на Україні пройшла кілька етапів внутрішньої боротьби й диференціяції. Вже рішучішого перелому в своїй діяльності, в своїх ідеологічних спрямованнях зазнає АХЧУ з початку 1928 року. Це яскраво відбилося на першому з'їзді Асоціяції, що схвалив її плятформу. Я подам її повністю.

1. Образотворче мистецтво — *могутній засіб пропаґанди*, що повинен у художніх творах охопити, підкреслити й спрямувати *масове оформлення Жовтневої революції й мистецького виховання мас у дусі ленінізму.*
2. Процес соціялістичного будівництва та створення великої радянської культури вимагає *клясово-обґрунтованого* худож-

нього виробництва за широкою колективною участю та взаємною апробацією художника-громадянина й суспільних кіл, через зрозуміле й матеріяльне доступне масам мистецьке оформлення.

3. Переходова революційна доба потребує художніх уявлень, що від ляbrowsераторних спроб, станкових речей, монументальних оформлень до виробничо-технічного переутворення— *мають відбити клясово-соціяльні рухомі сили*, оточення й вимоги трудящих мас у напрямі *піднесення соціялістичної культури.*

4. Форма й зміст гармонійно зв'язані й рівноцінні. Соціяльна якість художнього твору визначається змістом і вимагає широкого використання, *за критичним підходом* до технічної спадщини, для поступового визначення й розвитку нових мистецьких форм.

5. Виходячи з засад матеріялістичного марксистсько-ленінського світорозуміння, Асоціяція визначає, що сучасність:

I) вимагає *реалістичних форм*[1] образотворчого мистецтва, що в зрозумілих образах розкривають дійсність, сприяють політпропаґанді й будують підвалини доцільної організації художнього ринку переходової доби;

II) засуджує відірвані від певного призначення естетизовані твори, що стали самометою, але визнає глибоке експериментальне ляbораторне дослідження формально-технічного порядку;

III) вимагає поглиблення органічного зв'язку художньої продукції з індустріяльно-виробничими формами, з утіленням їх у життя, підвищення побутової культури художнім оформленням речей оточення та вжитку трудящих.

6. Українське образотворче мистецтво має в занедбаному царатом минулому певні досягнення станкового й виробничо-монументального характеру, що потребує уважного досліджування, студіювання й використовування *в процесі загальної будови стильових форм радянської української національної культури.*

7. АХЧУ дає широкий простір, у межах декляративних положень ініціятиви окремих колективів свого складу за загально федеративним принципом структури Асоціяції, з напруженою працею в всеукраїнському обсязі, й не губить

[1] У поданому тексті курсив всюди взято з ориґіналу. *(А. К.).*

> зв'язку з пролетарськими культурними центрами СРСР, зберігаючи глибоку лояльність до всіх інших мистецьких угруповань, що мають спільну мету піднесення й належну репрезентацію радянського мистецтва".

Цікаво, що перший з'їзд АХЧУ відбувався місяців на два раніше за перший з'їзд АХР. Деклярацію АХР-у 1928 року ухвалено пізніше за АХЧУ-вську, але вона в основному збігається з деклярацією АХЧУ.

Результатом з'їздів АХР-у й АХЧУ за *нових* їхніх настанов стало те, що поставлені поза лавами цих організацій групи правих попутників, скочувалися в своїх творчих настановах на позиції буржуазного мистецтва. Від АХЧУ відійшла майже вся київська група: *Ф. Кричевський* (що був за голову Асоціяції), *Козик, Трохименко, Сиротенко* та інші. Відкололась і група харківських художників, естетно-формалістського напряму — *Ткаченко М., Іванов* та інші. Перший з'їзд АХЧУ призвів до корінної заміни *керівництва* Асоціяцією, що нездатне було керувати на новому етапі й здійснювати постанови з'їзду.

Починаючи з першого з'їзду, аж до II поширеного пленуму АХЧУ 1930 р., що реорганізував АХЧУ на ВУАПМИТ протягом цього часу йшла робота на викриття всіх, що примазувались до революційно попутницького руху. *Нове* керівництво забезпечило пролетарським елементам в АХЧУ завоювання провідної *ролі*. Нове керівництво своєю виразною *клясовою лінією* в питаннях мистецької політики сприяло *зосередженню в АХЧУ переважної більшости комуністів і пролетарських художників та реконструкції творчости попутників як союзників пролетаріяту.*

Керуючи процесами диференціяції на всьому образотворчому фронті пролетарський актив АХЧУ забезпечив найвиразніше розмежовання в своїй власній організації, що утворило об'єктивні умови до творчо-політичної чистки АХЧУ. Моментом завершення такої роботи всієї АХЧУ був її *II пленум* у червні 1930 року. Відтоді розпочалася рішуча реорганізація АХЧУ на ВУАПМИТ. Довелося навіть розпустити окремі філіяли. Реорганізацію й чистку старої АХЧУ ще цілком не закінчено й зі складу її ще не одсіяно всі рештки невиразних елементів. Це переважно по переферійних філіялах.

Отже, ми бачимо, що в боротьбі попутницького руху в УСРР на чолі з АХЧУ, в боротьбі проти єдиного фронту буржуазних та дрібно-буржуазних організацій — АРМУ, ОСМУ, УМО — основні

маси *пролетарських* художніх кадрів, робітничо - селянської молоді (зокрема мистецьких ВУЗ-ів) стали до АХЧУ, як до єдиної послідовної революційно-попутницької організації на образотворчому фронті й повели рішучу боротьбу проти буржуазного мистецтва та його впливів, зорганізувавши на Україні ВУАПМИТ. Характеризуючи висхідну лінію АХЧУ як послідовно революційної організації, що перетворилася на ВУАПМИТ, я можу чекати опонентів з усіх ворожих до АХЧУ і ВУАПМИТ художніх об'єднань на Україні. За найміцніший, найсильніший арґумент проти своїх опонентів я можу взяти оцінку діяльности АХЧУ (а в дальшому, я певен, буде ще позитивніша оцінка ВУАПМИТ) від *пролетарських колективів, організованих широких робітничо-селянських мас.* Тому я продемонструю хоча б кілька цих оцінок.

„Ознайомившись з масовою роботою, що її перевела в *Донбасі* Асоціяція художників червоної України, ВУК *спілки гірників* визнає, що ця робота, безумовно, дала велику користь загальній культурній роботі ВУК-у гірників. Асоціяція сприяла гурткам образотворчого мистецтва, допомагала встановити єдиний плян у роботі гуртків".[1]

(З листа ВУК-у гірників до НКО 28/XI 28 р.)

„Приветствуя начинания АХЧУ в деле планового обслуживания и овладения рабочими массами ИЗО-искусством, выразить благодарность АХЧУ и НКО УССР за присланные материалы и представителей, всемерно способствуя осуществлению намеченной Ассоциацией художников червоной Украины массовой ИЗО-работе. Считая непосредственную живую связь рабочих масс с художниками вернейшим стимулом к овладению этого участка культуры пролетариатом, просит АХЧУ, НКО и ВУК чаще организовать такие поездки членов АХЧУ и с своей стороны оказывать возможное содействие в усилении таковой связи и укреплению результатов приездов".

(З резолюції правління клюбу копальні „Красный Профинтерн" 13/IX 28 р.)

[1] Тепер у Донбасі на ліквідації вугільного прориву — працює до 30 художників-ударників ВУАПМИТУ. Частину художників ВУАПМИТ відкомандирувала в Донбас на постійну роботу, виконуючи ухвалу ЦК КП(б)У про культурні кадри для Донбасу.

„Большая вам благодарность за ваше хорошее отношение и хорошую помощь нам, начинающим учиться по художеству, далеко живущим от вас—в Донбассе".

(З листа ІЗО-гуртка копальні „Красный Профинтерн" 15/IX 28 р.)

„Поширене засідання активу осередку КП(б)У, ЛКСМУ, МК станції Готня та сільради „Десятиріччя Жовтня" висловлюють — велику подяку АХЧУ за широке проведення мистецької культурно-освітньої роботи серед робітничої та селянської маси. Просимо назавжди провадити щорічні плянові виставки. Хай живе мистецтво широких трудящих мас, хай живуть і кріпнуть сили художників АХЧУ нової доби. „*Президія*".

(Телеграма № 45 зі станції Готня 24/IX 29 р. до ЦП АХЧУ)

„Урочисте засідання партійного, комсомольського, червоноармійського та селянського активу станції Балаклея до відкриття другої пересувної художньої виставки АХЧУ „Культпохід на Донбас" на ст. Балаклея — виносить щиру подяку АХЧУ за переведення великої культосвітньої роботи серед трудящих мас. Палко вітаємо наших пролетарських художників. Вітаємо гасло „Мистецтво — трудящим". Хай живуть червоні митці!"

(З телеграми до ЦП АХЧУ 2/I 30 р.) [1]

Я вже говорив про хибування АХЧУ в минулому, як революційно-попутницької організації. Але я ще можу додати, що, переборюючи елементи дрібно-буржуазного та буржуазного впливу, що були в АХЧУ,— пролетарському крилу доводилося багато зусиль прикласти, щоб розбивати ворожі сили що, замасковуючись, „примазувались" до Асоціяції на ґрунті творення радянської мистецької культури, національно-української формою. Я маю на увазі дрібно-буржуазних українських художників з шовіністичним „душком"—„київських патріотів". Я також маю на увазі ті прошарки, що примазувались до Асоціяції, що розуміли українське радянське образотворче мистецтво як „просвітянство", „хуторянство", „малоросейщину" етнографізм та пасеїстичний на-

[1] Такі самі листи АХЧУ одержала від Київського арсеналу, Панцерника, нашої Червоної фльоти і багато ін.

туралізм. Боротьбу АХЧУ проти таких от елементів свідомо іґнорували такі „критики“ як *Врона, Горбенко* і *К*^{o}, і спекулювали на твердженні, що АХЧУ — це назадницька, відстала художня організація. Цю спекуляцію, як і інші чіткі теорії згаданих „критиків“, запеклих ворогів АХЧУ, розбило життя та й сама АХЧУ. Лише тому, що АХЧУ виросла в міцну революційно-послідовну мистецьку організацію, тому, що вона закономірно дійшла перетворення на ВУАПМИТ,—робітники цієї організації слухали на II пленумі АХЧУ червня 2-го, 1930 року такі слова *наркома освіти* тов. *Скрипника:*

> ... „До метод комуністичного виховання мас шляхом слова, пропаґанди, аґітації, організації творчої, господарчої перебудови треба додати нові засоби й методи, методи художнього впливу.
> Це ваше завдання, товариство. Для цього ви багато можете дати, коли й *далі йтимете* шляхом поглибленого освітлювання своєї роботи соціяльним настановленням на великі масові соціяльні процеси нашої країни. *Дальше йдіть цією дорогою*, і ви дасте й багато зробите для пролетарської справи“.

Пленум запевнив *наркома освіти УСРР т. Скрипника*, що асоціяція піде *цією дорогою*, виконає завдання пролетарської кляси. Я не можу не додати й такого, що лише колишня АХЧУ, а тепер ВУАПМИТ—лише вона має право назвати себе Всеукраїнською Асоціяцією. Бо лише вона одна охоплює широку периферію в УСРР. Вона має свої філіяли крім великих культурних центрів Харкова, Києва, Одеси, в Миколаєві, в Запоріжжі, на Донбасі, в Чернігові, в Полтаві, в Херсоні, в Кам'янці, в Білій Церкві, в Богодухові, Охтирці, в Ізюмі й т. д. А інші організації замикаються чи в самім Харкові, чи в самім Києві (АРМУ, ОСМУ, УМО, ОММУ, Жовтень). Лише АХЧУ через своє коріння в широких робітничо-селянських масах, районних центрах УСРР змогла розпочати широку масово-мистецьку роботу серед *колгоспівців*. Треба підкреслити те, що *лише* АХЧУ розпочала таку велику мистецьку роботу в УСРР, як роботу *художнього видавництва*. Видавництво дістає все більшу й більшу підтримку від партійних, професійних, радянських організацій, установ, а тому все більше й більше зміцнюється.

Щоб найповніше ознайомитися з теорією й практикою кол. АХЧУ та з моментами її перетворення на ВУАПМИТ — з новими на-

становами її, я раджу вас, товариші, взяти брошуру *М. О. Скрипника* 1930 року вид. АХЧУ. В ній уміщено всі матеріяли роботи другого поширеного пленуму АХЧУ [1].

Подаючи аналізу й характеристику таких мистецьких об'єднань, як АРМУ, кол. АХЧУ, ОСМУ, УМО, Товариство ім. Костанді в Одесі, — я схарактеризовував в основному мистецький рух на образотворчому фронті в УСРР за часів *відбудівного періоду*.

Характеризуючи зародження й розвиток ВУАПМИТ, розпад АРМУ, ОСМУ, кінець УМО, Товариство ім. Костанді та зародження „Жовтня" й ОММУ, я безпосередньо вже аналізував процеси мистецького руху на новому його вищому щаблі — *за реконструктивної доби*.

Працюючи в напрямі виконання завдань, що їх покладає на нас, робітників мистецького фронту, комуністична партія та робітнича кляса для скоршого забезпечення нашої пролетарської перемоги й на цьому фронті, я тільки, керуючись цими настановами та марксо-ленінською методою, викладав свої переконання в даній доповіді. Роблячи аналізу фактичних матеріялів, я якнайпряміше, якнайчіткіше ставив усі питання, ставив їх руба.

З моєї доповіді ви, товариші, бачили ті переконання, до яких я приходжу і до яких закликаю вас. А основне — таке переконання: комуністичні, комсомольські, всі пролетарські сили, здійснюючи свою консолідацію на мистецькому фронті, мусять об'єднуватись на Україні в ВУАПМИТ, а в усесоюзному маштабі і в РСФРР — у Всесоюзну асоціяцію пролетарських художників.

[1] Незабаром має вийти з друку ґрунтовна плятформа ВУАПМИТ.

до всеукраїнської федерації художніх об'єднань „вуфхо"

До попередніх розділів своєї доповіді я мушу подати ще один розділ, це про кончу потребу і в нас в УСРР прискорити організацію *Всеукраїнської федерації художніх об'єднань*. І на вищому щаблі нашого мистецького руху, коли створення *пролетарського мистецтва* стає фактом, не знімається проблему *попутництва*, її лише ставиться *по - новому*. Здійснюючи Ленінську провідну лінію, ленінські заповіти щодо творення нової соціялістичної культури, мистецтва, ми мусимо розуміти це творення діялектично. А тому завдання пролетаріяту й на мистецькому фронті — а все більше притягати їх, *тримаючи клясову чіткість пролетарської ідеології, пролетарської гегемонії, керівництва*. В РСФРР, у республіканському маштабі створено Федерацію художніх об'єднань 1930 року. В нас, на Україні, були теж спроби утворити *Федерацію* ще з 1927-1928 р., але вони успіху не мали. Я не буду зупинятися на причинах; з моєї аналізи ви можете й самі їх вивести. Лише наприкінці 1930 року та на початку 1931 року справа про утворення *Федерації* на Україні, конкретизується. З грудня 1930 року працює оргбюро з представників — ВУАПМИТ, ОММУ, „Жовтень", АРМУ, ОСМУ, НКО, ВУК-у РОБМИС. Щодо утворення *Федерації художніх об'єднань України* надзвичайним стимулом *стала* Міжнародня конференція революційної літератури, що відбулась у Харкові в листопаді 1930 року, бо там утворено тимчасове *Міжнароднє бюро революційних художників* МБРХ. Це бюро на чолі з тов. *Бела Вітцем* зібрало широкі збори, конференції художніх об'єднань УСРР та збори художників міста Харкова й Києва, на який з великим піднесенням обговорювалось декларацію до художників цілого світу, що її виголосила Міжнародня конференція революційної літератури й революційних художників.

Базуючись на декларації МБРХ та на резолюціях, ухвалених художниками Харкова й Києва, *оргбюро Федерації* уложило *проєкта плятформи Федерації*, що в розробці його я теж брав участь.

Безумовно, плятформа *Федерації* мусить бути надзвичайно чітка, щоб стати справді провідною плятформою такого великого мистецького процесу, як створення *пролетарського інтернаціонального змістом, національного формою мистецтва* — в УСРР.

Проєкт плятформи, на мою думку, *в основному* правильно охоплюючи завдання та шляхи нашого дальшого мистецького руху, мистецької роботи, всеж таки *ще не став чітким, удосконаленим*. А тому треба, щоб він пройшов через широкі обговорення нашої мистецької громадськости. За пляном робіт *„Комісії мистецтвознавства" при Катедрі літератури інституту марксизму й ленінізму та „Семінару аспірантів" при Харківському інституті просторових мистецтв*, я й подаю на ваше обговорення, товариші, цей проєкт плятформи *Всеукраїнської федерації художніх об'єднань*.

1.— Період розгортання велетенськими темпами соціялістичного будівництва, виконання п'ятилітки за чотири роки, гасло партії: про широкий соціялістичний наступ на всіх фронтах, боротьба з капіталістичними рештками в країні, знищення куркульні як кляси на базі суцільної колективізації, перебудова всього народнього господарства на вищій технічній та соціяльній основі, новий етап культурної революції, що ставить перед усіма ділянками культурного фронту вимогу — мобілізувати й максимально напружити всі творчі сили в справі будування соціялізму.

Перед просторовим мистецтвом стоїть завдання стати *органічно активним чинником соціялістичного будівництва*.

Реконструктивний період відкриває величезне поле діяльности й ставить вимоги до просторового мистецтва в галузі будування: нових соціялістичних індустрійних і аґроміст, парків, садів та палаців культури, робітничих клюбів та домів колгоспника, оформлення політично-культурних кампаній у місті, на селі й таке інше.

Нечувані маштаби й спрямовання на нові соціялістичні об'єкти всього мистецького процесу утворює широку базу для розвитку *пролетарського просторового мистецтва*.

Реконструктивна доба соціялістичного будівництва викликає величезний опір ворожих пролетаріятові сил, загострюється клясова боротьба в усіх ділянках життя країни, *загострюється клясова боротьба* на цілому ідеологічному фронті і *на фронті просторових мистецтв*.

Генеральна лінія комуністичної партії, її рішуча боротьба проти правого й „лівого“ ухилів, проти дворучників та примиренців—забезпечує велетенські досягнення на фронті соціялістичного будівництва в місті й на селі.

Боротьба за правильну ленінську лінію широко розгортається на ідеологічному фронті зокрема в літературі філософії (боротьба проти переверзєвщини, деборінщини, воронщини тощо). На ділянці просторових мистецтв також відбуваються глибокі процеси клясового розшарування, що виявляється в перегрупованнях, у зміні орієнтації та плятформ, у перегляді системи й метод роботи, в загостренні внутрішних ідеологічно-творчих суперечностей. Але чіткого клясового пролетарського спрямовання цих процесів тут іще немає, і організація боротьби проти опортунізму та ухилів гальмується браком єдиного міцного ідеологічного керівництва.

В такому стані особливо загострюється потреба й *тяжіння пролетарських* сил художнього фронту до *консолідації* та вимоги щодо темпів реалізації *федерування художніх організацій України.*

Федерація має ідеологічно скерувати на завдання соціялістичного будівництва ввесь творчий художній процес та громадське життя художніх об'єднань УСРР.

2. — *Федерація* веде роботу об'єднання художніх сил України й веде керування ними *на базі єдиної марксистсько-ленінської теорії, для активної участи їх у політичній повсякденній боротьбі пролетаріяту та бідняцького селянства за соціялістичну культуру.* Основна настанова *Федерації*—чітка *клясово-пролетарська* спрямованість просторового мистецтва.

Своє керівництво *Федерація* спрямовує так, щоб пролетарська ідеологія стала провідною в діяльності мистецьких об'єднань УСРР.

3. — *Федерація* загострює потребу—на всьому фронті просторового мистецтва—всім митцям якнайглибше вивчити й оволодіти *марксистсько-ленінською методою* в творчій мистецькій роботі. Свою роботу щодо підвищення рівня теоретичних знань митців *Федерація* ставить у контакт з відповідними науковими установами, інституціями, об'єднаннями інших галузей мистецтва для посиленого розвитку марксистського *мистецтвознавства та критики*, щоб через наукове передбачення в дальшому поступі соціялістичного будівни-

цтва — накреслювати правильні пролетарські шляхи мистецької творчости.

4. — Розгортаючи роботу щодо висвітлення всіх буржуазних і дрібно-буржуазних теорій, що, замаскувавшись, іще живуть у нашій мистецькій дійсності, розгортаючи роботу щождо висвітлення правоопортуністичних мистецьких концепцій *(Бухарін)*, „лівацьких“ заскоків, троцькізму, рецедивів. пролеткультівщини,— *Федерація* стає на рішучу боротьбу *за пролетарське мистецтво—інтернаціональне змістом, національне формою.*

Виходячи з цього *основного* свого провідного гасла, ВУФХО має рішуче боротися проти: шовіністичних, націоналістичних ухилів і тенденцій, куркульських, буржуазних виявів у просторовому мистецтві; проти просвітянства, хуторянства, малоросійщини, етнографізму в просторовому мистецтві, проти безідейної творчости, формалізму, естества, буржуазного „европеїзму“, проти „орієнтації“ на буржуазне західнє мистецтво (проти рецедивів „хвильовизму“ в просторовому мистецтві) — за орієнтацію *зростання пролетарського мистецтва* й на пролетарські культурні центри СРСР.

5.—ВУФХО спрямовує свою роботу на консолідацію та міцну організацію *пролетарського сектору* просторових мистецтв, на створення й забезпечення умов його творчої роботи. Але поруч з цим Федерація не знімає проблеми *попутництва.* ВУФХО буде базувати свою роботу в питаннях попутництва, виходячи з Ленінських настанов щодо *союзників пролетаріяту.*

Тому всі свої завдання щодо роботи серед митців—*Федерація* акцентує перед *попутницькими силами.* Особливої уваги *Федерація* надає процесам внутрішнього розмежовання, що зайшли тепер серед попутницьких груп, організацій з погляду самоперевірки свого радянського обличчя,—обличчя окремих митців. *Федерація* загострює перед попутницькими шарами митців питання так званої „*невтральности*“, аполітичности. Невтральністю лише можна приховуватись від активної участи в соціялістичному будівництві. Невтральність тепер об'єктивно обертається на клясово-ворожу нам силу. *Федерація невтральності оголошує рішучу боротьбу.*

Виходячи з цього, ВУФХО об'єднує пролетарські й радянські художні організації. *Федерація* зобов'язує організації, що до них входять, переводити постійну роботу щодо чистки

своїх лав від ворожих, негідних, ідеологічно шкідливих елементів, *об'єднуючи найкращих попутників навколо пролетарського сектору.*

Керуючи цілим процесом консолідації пролетарських сил та клясової диференціяції попутників, даючи рішучу відсіч усім правоопортуністичним та „лівацьким" елементам у *Федерації*, борючись проти буржуазних та дрібно-буржуазних груп, проти таких окремих художників поза *Федерацією*, — ВУФХО не може допускати й допустити будь-якої консолідації й зростання й тих, і тих.

6. — Ставлячи собі завдання — створення й організації *в процесі клясової боротьби* в просторовому мистецтві *пролетарського фронту*, ВУФХО тим самим послідовно *здійснює* велику проблему культурної революції, проблему створення *пролетарського мистецтва, з глибоким соціяльним змістом, ідейною насиченістю, новими формами, зрозумілими широким трудящим масам пролетарського мистецтва, синтетичного формою й змістом, пролетарського мистецтва національного формою, соціялістичного змістом.*

Творення пролетарського мистецтва справа не „геніїв", не окремих мистецьких груп, організацій, воно не з'явиться *стихійно,—пролетарське мистецтво, як найгостріша ідеологічна зброя революційного пролетаріяту стає й стане фактом* у результаті організованого колективного творчого руху митців із трудящих мас.

Виходячи з таких загально-принципових настанов на пролетарське мистецтво, ВУФХО ставить питання про *конкретне* визначення *нових* типів пролетарського мистецтва. *Визнаючи позначну ролю станкового й монументального мистецтва, як організаторів революційної волі та світорозуміння трудящих мас, Федерація акцентує й увагу на виробничі типи пролетарського мистецтва, що мусять стати активними чинниками організації нового побуту, створення нової комуністичної культури.*

ВУФХО конкретизує питання марксистсько-ленінської методології по всіх типах праці в галузі просторових мистецтв. ВУФХО дає настанову: критично вивчати на базі діялектичної матеріялістичної аналізи всі досягнення мистецьких культур минулого й використовувати досягнення в творчій роботі пролетарських та революційних митців; не зупинятись на окремих формальних досягненнях, не канонізувати,

не забивати шляхів винаходження пролетарського стилю в мистецтві. Федерація боротиметься проти недіялектичного розуміння процесу розвитку пролетарського мистецтва.

ВУФХО дає настанови на *колективний* комплексний метод мистецької праці; *на створення єдиного виробничого фронту всіх видів мистецтва;* на знищення *індивідуалістичних* традицій та звичок митців; на запровадження *нових* пролетарських громадських метод роботи: соцзмагання між окремими мистецькими організаціями й колективами, ударні бриґади художників. Особливо треба стати на шлях найсильнішої пролетарської методи — *самокритики.*

ВУФХО дає настанови художнім об'єднанням на широке притягання до пролетарського мистецтва робітників-художників з виробництва. Федерація, надаючи надзвичайного значіння проблемі *самодіяльного* мистецтва мас, стимулюючи органічний зв'язок художніх організацій з самодіяльним художнім рухом,— організує це як єдиний процес і керує ним, борючись проти дилетантських, некритичних захоплень робітників буржуазними, дрібно-буржуазними напрямами в мистецтві, проти такого мистецтва робітників-художників, що відволікає їх від клясової боротьби й клясової свідомості.

7. — ВУФХО — надзвичайного значіння надає проблемі *кадрів*, а тому вона вважає за свій обов'язок допомагати зміцненню художніх ВУЗ-ів за рахунок робітничо-селянської молоді, допомагає ВУЗ-ам щодо чіткого визначення профілю пролетарських митців-фахівців; допомагати утворенню *Української академії мистецтв*, закладу, що потреба на нього так назріла, для глибокої проробки та масового поширення марксистсько-ленінської науки про мистецтво, а також для готування пролетарських кадрів для мистецької роботи.

8. — ВУФХО за своїми завданнями має зв'язок у мистецькій роботі з культурно-громадськими установами Кубані, Сибіру й інш. місцевостей СРСР, де є українське населення.

ВУФХО — це бойовий орган інтернаціонального пролетарського революційного мистецького руху, ВУФХО — входить до Міжнародного бюра революційних художників —МБРХ. ВУФХО — допомагає в роботі Всеукраїнському товариству культурного зв'язку з закордоном, — у галузі просторових мистецтв, — на здійснення в цій ділянці клясово-пролетарської лінії.

9. — Скеровуючи діяльність художніх об'єднань на нові об'єкти — соціялістичні міста, будинки, комуни, клюби, палаци праці й культури, сади, парки, — ВУФХО разом з профспілками працює в стимулюванні організацій *мистецького ринку*, в утворенні мистецьких фабрик — державних, кооперативних майстерень. Федерація допомагає утворенню політично-художніх рад при відповідних господарчих органах, утворенню виробничих секцій та дослідницьких лябораторій при художніх об'єднаннях. Зосібна Федерація працює над просуненням митців на виробництво.

10. — ВУФХО — центральний орган мистецьких об'єднань УСРР, що спрямовує й керує всім творчим і громадським життям у галузі просторових мистецтв — працює під керівництвом *комуністичної партії (більшовиків) України*".

● V

прикінцеве слово

Які питання викликала моя доповідь? Тов. *Бойченко* запитував про архітектуру: як її розуміти, виходячи з комплексного пролетарського мистецтва? Тов. *Беседін* говорив, що я дав замалу аналізу практичної роботи мистецьких асоціяцій. Тов. *Величко* зупинився на загостренні клясової боротьби на мистецькому фронті, на тих своєрідних умовах цієї боротьби, що ми їх на сьогодні маємо. Такі промовці, як тт. *Глускін*, *Сонечкін*, *Фацино*, *Грінець* та інші, не подавали запитань, що я міг би на них відповідати, я можу лише скористатися з їхніх виступів для деяких пояснень. А от тов. *Кутепів* уже ширше ставить питання і саме йому мені доведеться відповідати, я побудую своє прикінцеве слово на відповідях і на розширенні своїх тез.

Тов. *Беседін* зазначив, що асоціяції зіграли свою ролю збирання сил, але далі, коли рух спрямується „за пролетарське мистецтво", вони неспроможні вести роботу в тому ж пляні. Тов. *Беседін* говорив про те, що асоціяції замикалися в *формальних* шуканнях і бракувало їм змісту в їхній мистецькій роботі. Потім говорить, що за реконструктивної доби *масова* робота це — перше завдання. Раніше в роботі асоціяції не було настанови на масовість. І навіть у такій асоціяції, як АХЧУ, що свідомо ставила її своїм завданням, так само масову роботу глибоко не поставлено. Просячи мене — зробити додаткову аналізу практичних робіт асоціяцій, тов. *Беседін* закінчує, що єдиний засіб *рятувати* далі мистецький рух — федерувати всі асоціяції. От на останньому висновку тов. *Беседіна* я й хочу зупинитися. Мені здається, що твердження тов. *Беседіна* без додаткового пояснення — заслабке. Коли б ми всі асоціяції лише механічно поєднали, то це ні в якому разі не було б розв'язанням справи. В моїх тезах федерування саме я розумію як вищий щабель диференціяції, клясової диференціяції мистецьких сил, рішучої переоцінки позицій кожного художнього об'єднання та ідеологічного вдосконалення їх щодо розуміння мистецтва за реконструктивної доби, розуміння мистецтва вже як пролетарського мистецтва. Лише так федерація відограє свою ролю, лише так вона буде позитивним

чинником. Розуміючи так федерацію, ми мусимо за неї дбати, а за тов. *Бесединим* виходить, що не політика, не ідеологія — основні засади на даному етапі мистецького руху, а лише *організаційні* питання. І коли тов. *Бесєдін* звів увесь мистецький процес як його „рятування“, лише до організаційних питань, то це дуже обмежене ставлення. А тому й хибне.

Тепер диференціяцію мистецьких сил спрямовується лінією суто клясовою, лінією клясової боротьби, її загострення; в цій боротьбі пролетарський сектор мусить вийти якнайскорше переможцем, якнайскорше сконсолідуватися і взяти на буксир, повести за собою найкращі попутницькі сили. Не тільки згуртувати навколо себе всі мистецькі робітничо-селянські сили, а й усі найкращі попутницькі сили. Тов. *Беседін* говорив про „рятування“, про небезпеку, а не про послідовну висхідну лінію нашого мистецького руху.

А я свої тези спрямував на те, щоб розбити ту *лінію*, яку хотять нам прищепити; про те, що в нас хаос, що в нас занепад, що в нас *мистецька криза*, а тому мовляв треба *„рятувати“*. Отже, мені здається, що тов. *Беседін* хибно розуміє питання про федерування. „Рятування“ не може бути тому, що немає в нас хаосу, немає й занепаду, а є послідовна лінія мистецького руху, що органічно виходить із усіх процесів Жовтневої революції, що з періоду відбудівного входить до реконструктивного періоду. Коли раніше був культурний фронт третім фронтом, і мистецтво небуло на першій лінії культурного фронту, то тепер за реконструктивної доби ми чітко ставимо питання й дбаємо за те, що мистецтво мусить бути не додатком, а органічним чинником соціялістичного будівництва, творенням нової соціялістичної культури. Щодо того, щоб я дав додаткову аналізу практичної роботи художніх асоціяцій на Україні, то мені здається, тут надзвичайно влучно говорив т. *Гринець*, що з ним я в основному погоджуюсь. Він говорив, що теорія — це відбиток дійсности, говорив, що зміст і форма це є діялектична єдність; т. *Гринець* проілюстрував, що АРМУ мала ворожу настанову, хотіла збочити й інші організації з правильних ідеологічних позицій, надзвичайно загострюючи питання форми, кидалася в *формалізм*, відволікала сили іншими шляхами, як, приміром, через творення речей (вещизм), відволікала в мистецтві увагу від *актуальних* питань, що їх ставить нам революційна дійсність. *АРМУ дбала за вростання куркульні в соціялізм*. Це все показ того, як теорія спрямовує практику. Моє завдання в доповіді — саме так висвітлити теорію й практику мистецьких

організацій УСРР, як тут говорив тов. *Гринець*, що зміст і форма, теорія й практика це є діялектична єдність.

Говорячи про політику партії в мистецтві, про мистецький рух за всі 13 років Жовтня, нам надзвичайно цікаво було простежити за обґрунтованням цих процесів за Леніним, а також антиленінські окремі *теорії*, окремі настанови правоопортуністські, троцькістські. Наше завдання — знайти правильні позиції для скерування мистецького руху, щоб вони виходили з генеральної лінії партії. Тому я акцентував вашу увагу на *теорії*. Озброївшись *марксівсько-ленінською теорією*, нам легко буде потім аналізувати практику мистецького життя. Якби я в доповіді говорив про аналізу окремих творів художників, я відійшов би від основних завдань, що їх поставив на семінарі. Говорячи про теорію, я сполучав її з практикою. Оцінку практики ми мусимо виводити з масових фактів, а не тільки аналізувати окремі твори. А тому я посилався на факти: як практику того або того мистецького об'єднання оцінювалося масами в нашій дійсності, яке місце вона в ній посідала.

Я мушу підтримати виступ тов. *Величка* про те, що ми повинні зосередити якнайбільшу увагу навколо питання клясової боротьби в мистецтві.

На сьогодні ще багато позицій з мистецького життя посідають представники *не нашого фронту*. Отже, коли ми вчасно не мобілізуємося, то це далеко не на користь нашому розвиткові.

Тов. *Раєвський* подає запитання про роботу серед мас, про масовість. Але я це питання вже висвітлив. В доповіді, як пригадаєте, я цитував тов. *Ярославського*, що виступав проти *Курелли* й тої настанови *Курелли*, що художники й художні угруповання, які спиралися на масу, поринули в хвостизм, бо маса не має мистецьких традицій, безграмотна, відстала й т. д. Це гасло не наше, нам вороже. Носитися з гаслом про відсталість мас — це значить лити воду на млин наших ворогів усіх мастей, що спекулювали, спекулюють гаслом нашої відсталости.

Тов. *Кутепів* почав саме з того, що цілком розбігається з моєю доповіддю. Він говорив про те, що плянового керівництва партії в галузі мистецтва в нас за першого періоду збирання сил не було, а говорити про правильну чітку лінію абсолютно не доводиться і лише тепер ставиться питання руба. Тому треба стимулювати визначення політики партії в мистецтві, мовляв, безпляновости, *стихії* лібералізму, безхребетности—всього цього нам треба позбутися. Це саме все те, що характерно для визначення, що його я називав *першою лінією* в своїй доповіді.

Перша лінія, для якої характерне визначення нашого мистецького руху, як *хаосу*, *стихії*, *анархії*, виходила там з настанов *Троцького* що говорив: партії нема чого втручатися в процес і керівництво мистецтвом; виходила із концепції *Бухаріна*, який давав настанову: хай буде якнайбільше анархії в мистецькому процесі, то це буде найкраще... Але я говорив про *другу лінію*. Я дуже докладно зупинявся на творах *Леніна* в галузі пролетарської культури й мистецтва. *Друга лінія цілком розбігається з першою*, вони абсолютно *протилежні*. І чи можна говорити, що Ленінські настанови партія не використовувала в нашому мистецькому русі? Я розбирав резолюцію ЦК ВКП(б) 25 року, яка ставила питання певного змагання щодо *гегемонії пролетаріяту* в ділянці мистецькій. Але з якого погляду? З погляду *клясової боротьби* й перемоги пролетаріяту в клясовій боротьбі на ідеологічному фронті. Це не безхребетність, не безпринципність, не лібералізм.

Я абсолютно не поділяю думки, що її висловив т. *Кутепів* і категорично проти неї висловлююсь. Я не можу знову докладно повертатися до цього питання, я дуже багато на ньому зупинявся в доповіді й ілюстрував ці *дві протилежні лінії*. Я дуже здивований, що т. *Кутепів* саме не примітив у моїй доповіді того, на чому я акцентував. Він у свойому виступі зазначає, що лише парткерівництво в галузі мистецтва починається з реконструктивної доби. Ввесь час за Жовтневої революції йшла боротьба й на фронті мистецькому. І я ілюстрував це на прикладах, на фактах, на певних матеріялах. Візьмемо останні політичні події. А як ви знаєте на горизонті сьогоднішнього дня — став *процес меншовиків*. Надзвичайно характерно, що при оцінці цього процесу в газеті „Известия“ 27/II 31 року не випадково читаємо в передовиці таке місце: „Заграничные меньшевики убеждают капиталистический мир о растущем *хаосе* в СССР, о приближающемся *хаосе* советской экономики, о разложении Красной армии. Все это капиталистическая пресса использовывает в качестве аргумента за интервенцию“. Отже, й усяка писанина, яка ввесь час малювала, що в нас у мистецтві *хаос*, лила воду на млин інтервентам. Ці матеріяли подають меншовики, шкідники, а потім усякого ґатунку „писаки радянські“, а іноді й „партійні“, що ухиляються від партійної лінії в аналізі фактів з економічного, політичного, культурного фронту, а тому й говорять про хаос, анархію в мистецькому русі. Отже, нам треба керувати з партійно-політичною чіткістю. Говорити про безхребетність, про лібералізм — це значить свідомо чи не свідомо лити воду на млин інтервентам.

Всі дороги, як кажуть, ведуть до Риму. Той, хто лає радянську владу не в порядку пролетарської самокритики, не з відданости, а лає з інших причин — це або шкідник свідомий, або шкідник несвідомий. А ми, мистецькі кадри, мусимо стати на певні позиції й бути стійкими червоноармійцями на свойому фронті. Добре тов. *Кутепів* говорить про те, що нам треба зосередити увагу на *методологічних* питаннях у мистецькій творчості. В проєкті плятформи Всеукраїнської федерації теж *на цьому* акцент, бо питання про ролю окремих видів мистецтва, архітектури, монументального малярства, станкового малярства і т. д. — питання надзвичайно важливе. В доповіді я в основному приєднався до плятформи комфракції АХР-у, яка це питання розуміє, як синтетичне пролетарське мистецтво, в якому провід веде ідеологія.
Тов. *Кутепів* говорив про архітектуру, що вона саме й може повести за собою всі види мистецтва, а якщо не всі, то вона хоч може бути головним провідним видом. Про це ж говорять у своїй деклярації й митці з організації „Жовтень". Основний, мовляв, вид мистецтва — архітектура, що поведе решту галузей мистецтва. І на короткий лише період вони дають так немов амнестію суто-ідеологічним видам мистецтва, як станкове малярство і т. д.
Коли взяти *Фріче,* то і в його книжці „Нариси соціяльної історії мистецтва" (Д. Вид. „Пролетар" 1931 р.) ми бачимо твердження про заміну мистецтва в майбутньому інженерією, технікою. І хоча *Фріче* в цій книжці бореться проти лінії занепадництва, яку пропаґують буржуазні мистецтвознавці, й виставляє іншу лінію, але *цю лінію* зводить до того, що мистецтво за соціялізму обернеться на техніцизм, інженерізм з деякими функціями прикрас життя, творення речей розкошу. Я цілком подам думку *Фріче,* якою він закінчує розділ „майбутнє мистецтва" (розділу про пролетарське мистецтво нема) та й закінчує свою книжку „Нариси соціяльної історії мистецтва".

„Соціялізм — це найперше організація, при тім організація в світовому обсязі, це величезне геть наскрізь раціоналізоване господарство, це найпильніший математичний і статистичний облік, згори донизу переведений; а ця обставина — чи не відіб'ється вона на психіці майбутньої громадської людини в вигляді її настановлености на математично-точний раціоналізований лад? Соціялізм — це суспільство, де наука відограватиме ролю без порівняння вищу, аніж тепер, і цей

чинник, своєю чергою, так само має вплинути на майбутню суспільну психіку, надавши переваги в ній розумово-логічному, абстраґованому, кришталево-світлому мисленню. Нарешті, це суспільство з неймовірно розвиненою технікою, про яку ми не можемо мати ніякого адекватного уявлення. Ми хіба можемо лише згадати героя з роману Велза „Коли сонний прокинеться", його подив на велетенську техніку XXII століття. А панування техніки так само має вплинути на громадську психіку в тому ж раціоналізаційному напрямі, що навіть для сучасного суспільного ладу з його порівняно початковою технікою однодушно констатують і Зіммель („Філософія грошей") і *Зомбарт* („Буржуа").

А в психіці наскрізь раціоналізовані й під потрійним могутнім пресом ґрандіозно розвиненої організації, техніки й науки в психіці, де, певна річ, повновладно пануватиме ratio — чи багато місця там залишиться для думання художніми образами чи символами, для думання, що стоїть посередині між релігійним і науковим, для думання, що є пероджене релігійне і недорозвинене наукове мислення? Навряд чи зміниться в соціялістичному суспільстві й характеристична для періоду „механічної" культури висока оцінка матеріяльних благ, і тому *про мистецтво, оскільки воно заціліє, воно мислитиме*, очевидно, *переважно, як про елемент прикраси життя, річ розкоші. Буйніше, ніж за нашого часу, розвинеться в майбутньому художня промисловість, виробництво не символів і образів, а гарних і корисних речей.* Про покоління, що зростуть в умовах того життя, можна буде висловитися за *Зомбартом*, що „з повні багатства вони утворять світ утіхи і красивих форм, так, що радість життя знов супроводитиме людину в її земній мандрівці". Цілком слушно *В. Морріс* у своїй утопії „Вісті нізвідки" в майбутній комуністичній Англії, надав такого визначного місця цьому, так званому нижчому видові мистецтва, що, проте, розквіло вже за наших часів, за доби капіталістичної цивілізації. *В. Морріс* той вимріяний розквіт прикладного мистецтва зв'язував відродженням у комуністичному суспільстві рукомесла, вважаючи машину за домовину краси; коли б йому судилося довше пожити, він побачив би те, що згодом констатували дослідники художньої промисловости, а надто американські, що вживання машинної техніки призвело до цілком нового розуміння краси, яке поширилося й на цілу

галузь естетики, до краси „доцільної“, і тому „в машині — як висловився один із них — лежить стиль „майбутнього“, той самий стиль, який такі не народився в царині „високих“ мистецтв. Якщо другий письменник (*Гавльке;* „Естетика капіталізму“) стверджує, що капіталізм усунув старі розуміння „гарне й негарне“, замінивши їх розуміннями „доцільне“ й „недоцільне“, знищивши взагалі розуміння „недоцільний“ або „щирої краси“, то тут капіталізм, як такий,—ні до чого, бо цю естетичну революцію породив не він безпосередньо, а машинна техніка, і тому наслідки тієї естетичної революції капіталізм переживуть і в соціялістичному суспільстві навряд чи буде місце „недоцільній“ красі, „мистецтву для мистецтва“, та цей переворот почався вже сьогодні.

Одне слово, в майбутньому становище й роля мистецтва ледве чи на багато зміниться, порівняно до сучасного, і соціялістичне суспільство в цьому розумінні являтиме не протилежність капіталістичному, а його органічне продовження з тією, звичайно, різницею, що мистецтво, оскільки воно заціліє здебільшого в вигляді мистецтва — прикраси, вже не буде монополією кількісно незначної кляси, і як тепер гегемонія залишитися за наукою й технікою“.

(Стор. 204-206)

Я звертаю вашу увагу на те, що такий визначений марксист мистецтвознавець, як *Фріче* в цій своїй праці (що в нас її видається 1931 р.) оминає *пролетарське мистецтво* не випадково, а саме тому, що він оминає в своїй „історії“ саме *добу пролетарських революцій, переходову добу диктатури пролетаріяту*,—перестрибує до соціялістичного суспільства, виходячи з свого настановлення,—що „*соціялістичне суспільство в цьому розумінні* (щодо мистецтва—*А.К.) являтиме не протилежність капіталістичному, а його органічне продовження*“. Вище приведені твердження *Фріче* вважаю не вірними, *не ленінськими*. В них, у цих твердженнях *Фріче* обходить, оминає саме істотнє з ленінізму.

„*Ленінізм є марксизм епохи імперіялізму й пролетарської революції*“.

Точніше:

„*ленінізм є теорія й тактика пролетарської революції взагалі*“ „*теорія й тактика диктатури пролетаріяту зокрема*“.

(*Сталін*, „Питання ленінізму“. ДВУ. 1930. р., стор. 5)

„Марксист лишь тот, кто распространяет признание борьбы классов до признания *диктатуры пролетариата. В этом самое глубокое отличие марксиста от дюжинного (да и крупного) буржуа*".

(*Ленін,* Государство и революция", ГИЗ (1923 г., стор. 36)

Оминути, не примітити саме *доби пролетарських революцій доби диктатури пролетаріяту*, а тому оминути *пролетарське мистецтво* — для марксиста-мистецтвознавця річ цілком *неприпустима* А кому належить теорія „органічного продовження капіталізму в соціялізм".— Вона належить тим, хто не визнає *диктатури пролетаріяту.*

Ця теорія належить II інтернаціоналові, міжнародньому реформізмові, меншовизмові.

Теоретики II інтернаціоналу, як відомо, теж досить багато теоретизують, пишуть про майбутнє соціялістичного суспільства, про його мистецтво. Це вони роблять досить кольорово, лірично. От хоча б послухати, як перекладає такі місця їхніх теоретизувань сам *Фріче.*

„Мимохіть на думку спадає зовсім протилежний типовий, так би сказати, офіційний погляд на це питання ідеологів соціялізму. Не заперечуючи, що в буржуазному суспільстві відірване від мас, монополізоване купкою багатіїв, залежне цілком від потреб ринку, примх капіталу, мистецтво повинне задушитися, теоретики II інтернаціоналу *Дестре, Вандервельд, Бебель* та інші, проте, гадали, що як тільки повалена буде буржуазія, як тільки впаде капіталізм, мистецтво вже тим самим, що клясове суспільство заміниться єдиним трудовим колективом з єдиним трудовим ідеалом, що художник звільниться з-під влади підприємства, що художні твори з товару знову обернуться на продукт вільної творчости — розквітне несподіваною красою, що її сяйво покриє вік Фідія і вік Леонардо. Від розквіту до смерти мистецтва, — говорять ідеологи буржуазного суспільства,— так,— продовжують теоретики соціялізму,— але від його смерти знов до його розквіту". (Там же, стор. 204)

Але чому теоретики II інтернаціоналу люблять лише багато красномовно говорити, писати про соціялістичне майбутнє, а *не діяти* за майбутнє.

Яскраву відповідь на це ми знаходимо в тов. *Сталіна.*

„Це був період порівняно мирного розвитку капіталізму, період, так би мовити, довоєнний, коли катастрофічні суперечності імперіялізму не встигли ще викритись з усією очевидністю, коли економічні страйки робітників і профспілки розвивалися більш-менш „нормально“, — коли виборча боротьба й парляментські фракції давали „разючі“ наслідки, коли легальні форми боротьби вихвалювано до нестями, і леґальністю гадали „вбити“ капіталізм, — словом коли *партії ІІ інтернаціоналу обростали салом, не хотілося думати серйозно про революцію, про диктатуру пролетаріяту, про революційне виховання мас.*
Замість суцільної революційної теорії—суперечливі теоретичні засади й уривки теорії, відірвані від живої революційної боротьби мас і перетворені в струхнявілі догми. Про око людське, звичайно, згадували про Марксову теорію, але для того, щоб витягти з неї живу революційну душу“.

(Питання ленінізму. ДВУ. 1930 р., стор. 64)

Не в інтересах зрадників пролетарської революції дбати за революційну дійовість, за боротьбу, *за диктатуру пролетаріяту.* В їх інтересах під машкарою „філософії“ про майбутнє — присипляти клясову боротьбу пролетаріяту, дбати за „органічне переростання капіталізму в соціялізм“.
Фріче, оминаючи питання пролетарського мистецтва, перестрибуючи в майбутнє соціялізму, — тим самим *по суті збігається* з установкою *Троцького,* який справу пролетарського мистецтва визнавав за безнадійну, мовляв не встигне воно скластись, як ми прийдемо до соціялізму. Схожі настановлення *Троцького* з настановленнями *Фріче* і щодо уяви про майбутність мистецтва.

„Мистецтво майбутнього буде не прикрашальним, а формувальним. Це звичайно не значить, що зникне станкове малярство, але *на перший плян* виступить мистецтво зв'язане з усіма розгалуженнями *техніки* в повнім контакті з тенденціями *індустріяльної культури*“.

(Цитату взято з брошури Седляра „АХР і АРМУ“ Вид. АРМУ 1926 р., стор. 16)

Окремою темою потрібно надалі поставити питання про висвітлення, *розкриття* того, наскільки такі хибні теоретичні виклади

і такого мистецтвознавця як *Фріче,*— мали й мають *хибні наслідки* в нашій дійсності щодо мистецтва. Так гасло про домінанту архітектури в мистецтві, про „реалізм творення речей", настановлення на інженерію в мистецтві, та на ліквідацію картини в пролетарському, мистецтві, як і гасло про навчання у доби „зрілого капіталізму" (*Маца*), яке нагадує „органічне продовження капіталізму в соціялізм" за *Фріче*—всі ці гасла не відповідають діялектичному матеріялізму, світорозумінню пролетаріяту, ленінізмові. Ці гасла, знищують ідеологічні моменти в галузі виробничих мистецтв. Стежачи за нашим мистецьким рухом, можна сказати, що *саме ці гасла*, настановлення—за законом переходу кількости в якість — спричиняються до певної *затримки* розвитку *пролетарського мистецтва.* Вони, ці настановлення дезор'єнтують наш мистецький рух щодо створення мистецтва доби пролетарських революцій, пролетарської диктатури, *мистецтва — як могутнього ідеологічного знаряддя пролетаріяту в його клясовій боротьбі* за знищення капіталізму, за побудову соціялізму.

Ми мусимо розуміти всю вагу пролетарського мистецтва щодо його ролі при сполученні з технікою, в творенні нового побуту, ми мусимо дбати за все більший діяпазон для мистецької творчости, але *лише в ленінському пляні,* в пляні доби пролетарських революцій, доби диктатури пролетаріяту, в пляні соціялістичного будівництва, що перемагає в жорстокій клясовій боротьбі, що її веде світовий пролетаріят СРСР з капіталізмом, з його рештками в своїй країні. *За майбутнє мистецтво дбати тільки через створення пролетарського мистецтва в добу диктатури пролетаріяту.*

Закінчуючи свою доповідь, я знов виділяю й підкреслюю момент нашої учоби. Ми мусимо дбати за вивчення марксистсько-ленінської матеріялістичної діялектики, опанувати її методу, щоб творити і в ділянці мистецькій практику й теорію. Партія дає загальну генеральну лінію, для того, щоб розвивати її в усіх ділянках нашого будівництва. На підставі марксистсько-ленінської діялектики побудовується вся тактика, стратегія пролетарської революційної боротьби, будівництва. Коли ми візьмемо справу НЕП-и: яке це колосальне маневрування пролетарської диктатури під проводом Леніна. Коли ми візьмемо справу індустріялізації, колективізації, знищення куркульні як кляси, справу з кадрами, справу соціялістичного наступу по всьому фронті — це все Марксизм - Ленінізм у дії. За Леніним—потрібно братися за те кільце, яке на даному етапі революції найактуальніше. Так само й

у ділянці культурного фронту, *в ділянці мистецькій*. Ми тоді лише можемо знайти не хибний шлях, а вірну більшовицьку лінію, ми тоді справді спроможні будемо творити пролетарське мистецтво, коли ми будемо не вузькими теоретиками, ділками, а коли станемо справжніми освіченими пролетарськими революціонерами в найширшому розумінні цього слова. Пролетарський, радянський художник мусить засвоїти настановлення з останньої промови тов. *Сталіна* (на конференції робітників промисловости)— на вивчення, на опанування фаху, так, щоб бути повністю озброєним в тій ділянці в якій кожен працює. Так ми наздогонимо й *випередимо,* за 10 наших років 100 років буржуазної цивілізації й культури.

І от, коли ми без паніки, а з вірою в свої сили, борючись проти невір'я, керуючись марксистсько - ленінською наукою, як ми цим шляхом підемо, — то станемо певною визнаною силою в русі *за пролетарське мистецтво.*

з промови голови асоціяції художників червоної україни „ахчу“ тов. пилипенка на одинадцятому з'їзді кп(б)у

(засідання 12 червня 1930 р.)

голова засідання м. скрипник

Голова: Товариші, до нас прийшли з привітанням представники Асоціяції Художників Червоної України. Для привітання слово має тов. Пилипенко *(оплески)*.
Пилипенко читає рапорт.

Товариші! Асоціяція Художників Червоної України — АХЧУ палко вітає XI з'їзд Комуністичної партії більшовиків України.
АХЧУ об'єднує численні кадри пролетарських художників по всіх видатних містах України, представники яких входять до нашої делеґації. АХЧУ має своїм основним завданням у зрозумілих, приступних масам, творах обслуговувати революційну сучасність із прагненням до створення міцного стилю нашої доби. Образотворче оформлення масових аґітаційно-політичних потреб, наближення до виробництва, масово-виховна робота вже на цей день складає певні досягнення асоціяції і включає АХЧУ до велетенського темпу соціялістичного будівництва. Кожний з'їзд комуністичної партії знаменує собою певний історичний щабель пролетарських перемог та досягнень у невпинній будові соціялізму. Зараз, у час напруженого будівництва за темпами реконструктивної доби,— широкі кола художників нашої асоціяції вважають за свій обов'язок підкреслити своє глибоке переконання в правдивості шляху, що заходами Центрального комітету партії — через усі перепони міцно й сміливо веде СРСР до комуністичного суспільства. Переможня боротьба партії з ухилами, загострення клясових питань господарче й культурне шкідництво — відбиваються також на образотворчій ділянці культурного фронту, де точиться повсякчасна ідеологічна боротьба.
АХЧУ, свідома великих політичних завдань образотворчого мистецтва революційної доби,— активно прагне охопити й виявити в своїй діяльності створення форм нового життя, нового побуту й мистецької пролетарської культури. Асоціяція, розуміючи велику вагу образотворчого мистецтва в справі будування культурної революції,— *всі свої сили й творчий ентузіязм скеровує на підтримку заходів партії та влади* в напрямі утворення міцної матеріяльно-господарчої бази, на якій ми зможемо за керівним проводом партії остаточно зформувати великий стиль соціялістичної доби.
Певні в тому, що воля трудящих у незламному твердому керівництві партії невпинно веде нас до рішучої остаточної перемоги над усіма труднощами й перешкодами, що постають на шляху соціялістичного будівництва — ми просимо прийняти від асоціяції погруддя проводиря комуністичної партії тов. *Сталіна*, як запоруку ленінського проводу, якого твердо й неухильно тримається загартований боєць пролетарського авангарду.

Хай живе пролетарське єднання праці, науки й мистецтва!
Хай живе КП(б)У!
Хай живе ВКП(б)!
Хай живе всесвітня революція!

Голова. Для відповіді на привітання, має слово член президії, тов. Хвиля.
Хвиля. Товариші, представники робітників маріюпільських заводів, товариші представники Асоціяції художників Червоної України, товариші-представники юних піонерів м. Харкова. Я передам волю всього партійного з'їзду, коли скажу що саме сьогодні, коли ви вітали наш з'їзд від різних галузей тої великої нашої роботи, що провадить партія, що провадить робітнича кляса, що провадять всі трудящі маси, коли скажу, що ми сьогодні слухали ці привітання з великим хвилюванням, з великою радістю. Ми, товариші-робітники маріюпільських заводів, заслухавши вашого рапорта, можемо пишатися тими великими досягненнями, що їх має робітнича кляса України, що мають робітники маріюпільщини. Ми, товариші-художники Червоної України, можемо пишатися тим, що й представники української інтелігенції, представники художників України вітають наш з'їзд. Лише недавно в цьому самому приміщенні на лаві підсудних були ті, хто робив наклепи на робітників та селян України, хто робив наклепи на комуністичну партію. Один з ватажків СВУ казав, що робітничо-селянська Україна, не визволена, що вона, як той прикований Прометей до скелі, бореться, що її ребра клюють орли, що вона не може визволитися, що історія її визволить. Так казав ватажок СВУ Єфремові. Але історія своєю залізною ходою показала жалюгідність спроб СВУ показала які жалюгідні є спроби різних політичних спекулянтів спинити залізну ходу історії мільйонів робітничо-селянських мас, що йдуть за проводом нашої партії.
Україна — визволений Прометей і тому доказом є те, що Україна за проводом компартії розгортає бурхливі, невидані в історії темпи свого соціялістичного будівництва. Про це свідчить те, що залізною ходою многомільйонні трудящі маси за проводом компартії йдуть уперед, що широкі трудящі кола, трудяща українська інтелігенція, йде за проводом компартії, ідуть на службу робітничій клясі, на службу соціялістичному будівництву. І символом того, що це є так — є той подарунок, що принесли сьогодні нашому з'їздові, це є символ нашої боротьби за краще життя, за перемогу соціялізму в нашій країні, за перемогу комунізму у всьому світі.
Відповідаючи товаришам, що принесли своє привітання нашому з'їздові, ми можемо впевнено сказати, ми з великою радістю прийняли ваші привітання і можемо сказати і робітникам, що вітали нас, і художникам Червоної України і товаришам нашим любим молодим піонерам, що вони можуть бути певні в тому, що компартія в авангардних боях за справу світового комунізму була й завжди буде на перших позиціях, бо вона непереможна, бо вона перемогла й завжди переможе! *(оплески).*

Зміст

Ціна 1 карб. 20 коп.



обкладинка
пікалова